Wilhelm Hauffs roman "Lichtenstein" nach seiner literarhistoris...

Max Schuster

Wilhelm Hauffs
Roman „Lichtenstein"
nach seiner literarhistorischen Stellung.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

einer

hohen philosophischen Fakultät

der

Universität zu Tübingen

vorgelegt

von

Max Schuster
aus Nagold.

Stuttgart.
Druck von W. Kohlhammer
1904.

Wilhelm Hauffs Roman „Lichtenstein" nach seiner literarhistorischen Stellung.

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
einer
hohen philosophischen Fakultät
der
Universität zu Tübingen
vorgelegt
von

Max Schuster
aus Nagold.

Stuttgart.
Druck von W. Kohlhammer
1904.

Die nachfolgenden Seiten sind das Schlußkapitel der größeren Schrift:

Der geschichtliche Kern von Hauffs Lichtenstein.

(Darstellungen aus der Württembergischen Geschichte. Bd. I.
Stuttgart. Kohlhammer 1904.)

Mit Genehmigung der Fakultät wird nur dieses Schlußkapitel als Inaugural-Dissertation herausgegeben.

Referent: Professor Dr. v. Fischer
27. Juli 1904.

13. Kapitel.

Der Roman „Lichtenstein“ nach seiner literarhistorischen Stellung.

Um Hauffs literarhistorische Stellung verstehen zu lernen, muß man vor allem seinen Bildungsgang ins Auge fassen, jene eigentümliche Selbsterziehung, die uns sein Bruder so anziehend beschreibt: wie er sich über die großväterliche Bücherei hergemacht und verschlungen hat, was ihm in die Hände gekommen ist, wie er die alten Folianten mit ihren steifen Holzschnitten immer wieder durchblättert [1]) und sich allmählich ein historisches Anschauungsmaterial gesammelt hat, das seiner Phantasie unendliche Anregung geboten und mit dem er allmählich im Behagen des Gedankenspiels frei zu schalten und zu walten gelernt hat. Schon von Jugend auf hatte er alle die Bilder im Kopf von geharnischten Rittern und pluderhosigen Landsknechten; von Feldschlachten und Belagerungen. Gerade die Übergangszeit, in der der „Lichtenstein“ spielt, war schon früh Hauffs Lieblingsperiode geworden. Für diese Zeit bot seine Bücherei die reichhaltigsten Hilfsmittel [2]).

Diese frühzeitige Aneignung des historischen Vorstellungsmaterials, in dessen abwechslungsreicher Zusammensetzung sein jugendlicher Spieltrieb Genüge gefunden hatte, ließ ihn auch späterhin sich reich genug erscheinen, um auf eine erweiterte und seiner fortgeschrittenen Bildung entsprechend vertiefte Beschäftigung mit historischen Gegenständen zu verzichten, auch wo ihn seine dichterische Idee dem historischen Stoffkreis zuführte.

---

[1]) Cfr. Lichtenstein S. 41 in Kap. 5: „Georg hatte lange in einem schöngeschriebenen Chronikbuch, das er in seinem Zimmer gefunden hatte, geblättert. Die reinlich gemalten Bilder, womit die Anfangsbuchstaben der Kapitel unterlegt waren, die Triumphzüge und Schlachtenstücke, welche mit kühnen Zügen entworfen, mit besonderem Fleiße ausgemalt, hin und wieder den Text unterbrachen, unterhielten ihn geraume Zeit.“

[2]) So deutet z. B. die Beschreibung des Aufzugs der Landsknechtshäuptlinge auf eine Abbildung aus Hortleders „Ursachen des deutschen Kriegs“ zurück, einem Lieblingsbuch des jungen Hauff. (In der Ausgabe von 1645 bei S. 1432).

In der Abgeschlossenheit des Gebiets, das er mit dem Eroberungsdrang eines jugendfrischen Geistes sich ganz zu eigen gemacht hatte, in dem er sich Herr fühlte, das er nach allen Seiten mit immer gleicher Lust durchwandelt hatte, konnte er die ganze Beweglichkeit entfalten, die das natürliche Element seines Geistes war. Er mußte seinem Erzählungstrieb in gleichmäßigem Erguß seinen freien, unaufgehaltenen Lauf lassen, wenn er mit dem Maß von Gestaltungskraft, das ihm gegeben war, bis zum Abschluß seiner Verwicklung aushalten wollte. Bei der wenig nachhaltigen Natur seiner produktiven Befähigung lag es nicht in seinem Interesse, eigentlich schöpferische Leistungen in irgendwelcher Hinsicht anzustreben. So durfte er sich bei aller frisch ausschreitenden Behendigkeit für seine schriftstellerische Fahrt auch nicht mit vielem Gedanken- und Tatsachenmaterial belasten, wenn er nicht schon auf der ersten Station ermattet liegen bleiben wollte. Seine schriftstellerische Veranlagung überhaupt hatte sich bei ihm ja von vornherein geäußert nicht als ein dichterischer Drang, die Erfahrungen des eigenen Lebens und die Erscheinungen des großen geschichtlichen Geschehens ausdeutend zu bemeistern, sondern als ein spielerisches Behagen am Geschichtenerzählen, das vom Zusammengehörten und -gelesenen bald beherzt zu selbständigem Fabulieren überging, wobei er aber unterschiedslos in seine Geschichten hereinnahm, was sich seinem lässig sinnenden Geiste alles an alten Erinnerungen und frisch erlauschten Wendungen darbot, damit nur die Spule phantasiemäßigen Ereignens gleichmäßig hurtig weiterlaufen konnte. So sind seine Märchen zustande gekommen; im Kinderkreise des Hügelschen Hauses hat er sie sich und seinen Kleinen heruntererzählt. Daher auch die erfreuliche Buntheit des Straußes, den uns dieser literarische Springinsfeld auf der kurzen Promenade seines Lebens gebunden hat und dessen Blumen, so wahllos er sie zur rechten und linken zusammengepflückt, denn doch zu einem freundlichen Bilde zusammenstimmen, weil er sie eben aneinandergereiht, wie sie Mutter Natur selber auf ihren Wiesengründen und an ihren Rainen neben- und durcheinander hat wachsen lassen.

Wie eng er sich die Grenzen seines historischen Vorstudiums zum „Lichtenstein" gesteckt hat, wissen wir; in allen Beziehungen zur Geschichte, die der Roman entwickelt, äußert sich die frühreife Fertigkeit der historischen Phantasie des Dichters. Es versteht sich, daß Hauffs jugendlicher Geist, da er sich mit den Schätzen der geschichtlichen Vergangenheit bereicherte, nur von dem bunten Farbenreiz, der auf diesen Dingen lag, sich angezogen gefühlt hatte, und daß die Eindrücke, die seine historischen Bilderbücher in ihm hinterließen, von vornherein solche allgemeinster Art waren, die nur die ganz typischen Formen, die gröbsten Umrisse, fest-

hielten. Er träumte viel von den alten Ritterzeiten. Dabei stellte sich ihm aber das Traumbild, das er sich eben formte und das sich in die Vergangenheit zurückzog, nur um der eigentümlichen Lebensfülle und Bewegtheit willen, die jenen Tagen eigen gewesen zu sein schien, niemals in greifbarer Unmittelbarkeit dar mit möglichst vielen jener Einzelheiten, die zusammengenommen die Idee dieser Ritterzeit konstituieren. Die einzige Vorstellung, die all diesen vagen Phantasien etwa einen gewissen historischen Untergrund gab, war die eines in Stahl gekleideten Kriegers auf hohem Schloß — nur daß an diese Erscheinung sich noch gewisse ideale und gefühlsmäßige Assoziationen konventionellen Gepräges knüpften. In diesem Nebel, aus dem nur etwas wie blankes Erz herausfunkelte und worin nur ein fernes Wehen wie von Helmfedern und Fahnen sich bewegte, hat er diese Vorstellungen auch belassen. Das offenbart sich uns ganz deutlich, wenn wir uns seinen Roman auf sein Zeitkolorit ansehen. Was er da vom Rittertum zu wissen scheint, ist nichts, als daß der Ritter über einer stählernen Rüstung eine womöglich von seinem Lieb gestickte Schärpe trägt, daß er ein Schwert hat, das ein altes Familienerbstück ist, das er blank hält und nur für eine ehrliche Sache ziehen mag, also Vorstellungen, die größtenteils nicht einmal auf eine eigentlich historische Schulung der Phantasie, sondern auf die Einflüsse der Ritterromantik zurückgehen und sich im Grunde nicht auf das Konkret-Äußerliche beziehen, worin sich die Dinge als unmittelbar wirklich darstellten, sondern auf die moralischen Elemente, die das große Publikum jener Zeit mehr oder weniger richtig daraus abgezogen hatte. Nur ganz vereinzelt macht er sich an eine Schilderung des Kostüms, wobei immer noch die historisch bestimmteste Vorstellung etwa die der geschlitzten Ärmel und Hosen ist. Daß der Ritter auf einsamer Wanderung die Rüstung am Sattel befestigt einherzieht, ist ein Bild, das schon Fouqué geläufig ist. Auch sonst sucht er von seinen poetischen Reminiszenzen zu profitieren. So von Uhland, wenn er dem Herzog ein Jagdgefäß von Bux (163) gibt und aus dem Hirsch in Pfullingen zum Zeichen einen blanken Spieß heraushängen läßt (133). Abgesehen von der Landsknechtszene läßt er sich auf bestimmtere und eigentümliche Kostümangaben nur ein, wo es sich um Bauerntrachten handelt, und daß er hier, wo es sich um unmittelbaren Anschauungsbesitz handelt, mit offenbarem Behagen sich an die Schilderung macht, das zeigt, daß es mindestens in erster Linie die Unzulänglichkeit, d. h. die Oberflächlichkeit seiner historischen Vorstellungen war, was ihn im übrigen von einer weiteren Ausführung ins Detail, und in die Fülle der äußeren Erscheinung, die darum noch nicht in Walter Scottsche Breitspurigkeit auszuarten brauchte, abgehalten hat. Hauff weiß meist von

seinen Figuren kaum mehr anzugeben, als Haar- und Barttracht, die an sich eine bloß ganz allgemeine Bezeichnung zuläßt, aber eben damit den geschichtlichen Charakter des Standes der betreffenden Figur einigermaßen auf eine Weise auszudrücken vermag, die keine besonderen Kenntnisse beansprucht. Wo er die Nötigung empfindet, sich besonders nach historischen Vorlagen umzusehen, um seiner Darstellung ein eigentümliches Zeitgepräge zu geben, wie bei der Erzählung des Abendtanzes, da offenbart er in der Wiedergabe dieser Vorlage[1]) eine feine Beobachtungsgabe, die ihn das Charakteristische des dargestellten Vorgangs — die Anordnung des Tanzes und vor allem die Bewegung und Haltung der Tanzenden — scharf erfassen läßt. Wir sehen aber gerade an diesem Beispiel, in der Ankündigung dieser Quelle und der Motivierung ihrer Benützung nur, daß es Hauff um eine vollständigere und bestimmtere Ausprägung seiner geschichtlichen Vorstellungen bloß zu tun war, wenn für einen bestimmteren Gegenstand seine allgemeinen Reminiszenzen total versagten; daß er dagegen mit diesen abgeschwächten Eindrücken des jugendlichen Fabulisten, denen nur die Bewegtheit der Erzählung wieder eine gewisse Frische mitteilt, hauszuhalten bemüht war, soweit es irgend ging. So ist sein Roman als geschichtliches Zeitbild sehr dürftig geraten. Auch wenn man das Umsichwerfen mit technischen Bezeichnungen, wie es von Spindler und Scott beliebt wird und die Korrektheit des kulturhistorischen Details, wie sie die beiden für sich beanspruchen, nicht erwartet, muß der Abstand der farbenreichen Gemälde dieser beiden mit einem Übermaß von Phantasie begabten Schriftsteller gegenüber der Schlichtheit und Unbestimmtheit der Hauffschen Geschichtserzählung auffällig erscheinen, zumal wenn man in Betracht zieht, daß Hauff seinen Roman ausdrücklich als Nachbildung Scotts ankündigt.

Da Hauff sich an den abgezogenen Typen seiner historischen Jugenderinnerungen genügen läßt und auf eine Erwerbung seines geistigen Besitzes, um ihn wieder zu besitzen, auf eine Umschaffung des ausgetretenen Felds seiner Geschichtsvorstellungen verzichtet, so fehlt ihm vor allem das

---

[1]) Thurnierbuch. Von Anfang, Ursachen, ursprung, und herkommen der Thurnier im heyligen Römischen Reich Teutscher Nation. Franckfurt am Mayn MDLXVI. (Neue Auflage des Turnierbuchs von Georg Rüxner.) Eine Ausgabe von 1564, wie Hauff angibt, scheint nicht zu existieren. Die erste Auflage hat andere Holzschnitte. Hauff hat die von 1566 benützt, die es übrigens auf der Stuttgarter Bibliothek nicht zu geben scheint. Die Hervorhebung der Rarität des Buchs ist eine Fiktion im Scottschen Stil. Es war schon vor Hauff sehr ausgiebig dichterisch verwertet worden, z. B. von Achim von Arnim in den Kronenwächtern (Reclam S. 134 f. und sonst). Aus einzelnen Angaben des Turnierbuchs entwickelt Buchner seine Erzählung „Das Turnier in Darmstadt“, Morgenblatt 1825. Das letzte im Turnierbuch erzählte Turnier hat 1487 stattgefunden. Es ist also wiederum fingiert, wenn Hauff sagt, das

eine, das ein unmittelbares Erfassen der geschichtlichen Dokumente voraussetzt, der Sinn für die Bedeutung der geschichtlichen Zwischenräume, die geschichtliche Perspektive. Hauff machte es ein besonderes Vergnügen, die Erscheinungen jener Zeit mit denen seiner Tage in Parallele zu stellen, die Berührungspunkte herauszusetzen und dadurch das Bewußtsein des inneren Unterschieds vollends aufzulösen. Wo er, wie bei der Erzählung des Abendtanzes und des Frühstücks der Ulmer Mädchen, eine besonders starke Abweichung von den Gewohnheiten seiner Tage konstatiert, tut er dies mit dem Behagen, das man an einer absonderlichen Anekdote hat. Diese besondere Unterstreichung einzelner Abweichungen von den Formen des gegenwärtigen Lebens erweckt im Leser vollends den Eindruck, daß der Welt Treiben im ganzen zu Luthers Zeiten genau so gewesen sei wie augenblicklich und daß, wo sich ein Unterschied bemerklich macht, darin nicht eine durch den geschichtlichen Abstand erklärte Naturnotwendigkeit, sondern ein vereinzeltes Naturspiel, ein Naturversehen zu erblicken sei, worüber der durch alle Zeiten sich treu bleibenden, aber eben jetzt am freiesten entfalteten Vernunft zu lächeln verstattet sei.

Zuweilen gibt dem Dichter diese Konfrontierung von Gegenwart und Vergangenheit Anlaß zu leichter Zeitsatire, in der ja sein Geist von Haus aus sich besonders gern zu äußern pflegte. Auch in diesem Fall, wo er der alten Zeit einen gewissen Musterwert zuerkennt, ist die Wirkung nicht die, daß wir uns nun in der so erst noch besonders bewährten geschichtlichen Welt erwärmen, uns unbefangen in ihr bewegen; wir vermögen uns vielmehr, nun schon einmal aus ihr weggerufen und auf einen jenseitigen Punkt der Betrachtung gestellt, nur noch mit halbem Herzen ihr zu nähern. Unser Geist ist in dem einmal geweckten Bewußtsein einer Relation zwischen dem Vorgestellten und der Wirklichkeit gebunden und vermag sich nicht mehr so leicht zu rein phantasiemäßiger Hingabe an das Dargebotene freizumachen [1]).

---

beschriebene Bild stelle einen Abendtanz vor, wie er etwa ein Jahr vor der Historie des Lichtenstein gehalten wurde. Das beschriebene Bild findet sich durch das ganze Buch durch immer wieder: S. XXIX, XXXVI, XLVIII 2c.

[1]) cfr. Therese Huber an Aimé (ihren Sohn), 10. Okt. 1826: „Der Hauff schrieb einen historischen Roman: der Lichtensteiner (sic) . . Es ist Darstellung darin und manchmal Kostüm, doch mehr Spott oder Karikatur, in der er die heutigen Menschen und ihre Individualität unter den Namen jener Ulmer und Württemberger schildert. Mit Walter Scott ist er gar nicht zu vergleichen. Dieser läßt die Begebenheiten im Erzählen vorgehen und ist gleichzeitig mit ihnen, der Hauff steht außer seiner Erzählung und witzelt mitunter auch etwas in sie hinein." Ludw. Geiger, Ther. Huber 1902, S. 320.

Ähnlich ist es, wo Hauff besonders geartete Verhältnisse seiner eigenen Zeit hereinzieht. Auch die Darstellungen von Sitten und Gebräuchen des württembergischen Landvolks offenbaren nicht wie die von H. Kurz oder, um weiterzugehen und an ganz reine Typen zu erinnern, wie Björnsons Bauernnovellen, den mit dem Volksleben durch Verhältnisse oder geistige Ursprünge verwachsenen, sondern den mehr äußerlich durch literarische Erwägungen interessierten Betrachter. Auch diese von der Norm des gewöhnlichen städtisch-gebildeten Lebens abweichenden Kreise werden nicht auf ihren eingewurzelten Lebensgehalt, sondern in vorwiegend subjektiver Betrachtung auf ihren Kuriositätenwert hin geschätzt. Bei andern gibt der Darstellung ländlicher Kreise eben die einfachere und gründlichere Ausprägung des rein Menschlichen ihren Reiz; die bestimmten Verhältnisse des Geschehens machen dabei eine besondere Anziehungskraft geltend nur oder doch in erster Linie insofern, als sie den allgemeinen Grundformen des Geschehens eine besonders reine Entwicklung und Vollendung verstatten. Bei Hauff dagegen erhält das bäuerliche Milieu seine Bedeutung eben dadurch, daß es mit der Norm, die diesem Schriftsteller durch sein vorwiegend weltmännisch-städtisches Bewußtsein gegeben ist, so auffallend und auf so pikante Weise kontrastiert. Auch hier dann wiederum das verstohlene Hereintragen von Wertgefühlen; bald etwas wie das im Bewußtsein der Fortgeschrittenheit überlegene Lächeln des Stadtkinds, bald etwas wie die schäferlich idealisierende Sentimentalität des einseitigen Kulturmenschen.

Für die eigentümliche Formung des Menschen, die er durch die Gesamtheit der Bedingungen seiner Zeit erfährt, hat Hauff keinen Sinn gehabt, obgleich er doch auch dies gerade von Walter Scott hätte lernen können und um so mehr, da der Vorgang Walter Scotts in diesem Punkte noch mit dem Nachdruck einer Neuheit, mit der Erwecklichkeit einer Entdeckung hätte wirken sollen. Der „große Unbekannte" war es, der zuerst den Einfluß der Massengegensätze und Massenbewegungen auf das Außen- und Innenleben des einzelnen darzustellen unternommen hat, indem er — vor allem im Ivanhoe — die nachhaltige Bedeutung des Rassenunterschieds aufgezeigt hat; er hat schon die Bedingtheit des einzelnen durch seine Verhältnisse und die Verhältnisse seiner Zeit, die Anpassung des Menschen an seine Umgebung, seine Vorbestimmtheit durch den Gesichts- und Interessenkreis seiner Familie, seines Stamms, seiner Rasse dargestellt. Von alledem ist bei Hauff keine Spur. Seine Ritter leben in den Tag hinein, als ob es außer dem württembergischen Handel keine Händel in der Welt gäbe, als ob nicht damals die ganze Ritterschaft in der unheimlichsten Gärung gewesen wäre, sich nicht mit wahrer Ver-

zweiflung um ihre politische und soziale Existenz zu wehren gehabt hätte. Den ganzen Aufruhr des „armen Konrad" fertigt er mit einigen Bemerkungen von Schändlichkeit, Meuterei, aufrührerischen Hunden u. ä. ab, obgleich er die Motive des Aufstands selber ziemlich eingehend entwickelt hat. Er läßt seinen Pfeifer von Hardt mit tiefer Zerknirschung Buße tun, ohne nur irgendwie in seinen Gedanken auf die inneren Triebkräfte einzugehen, die sich unter den von ihm skizzierten Verhältnissen entwickeln und den einzelnen in eine Borniertheit des Gefühls- und Gedankenlebens hineinsteigern mußten, die einen solchen Gesinnungswechsel unter den gegebenen Umständen höchstens als Resultat äußerster Depression, schwerlich aber als sittliche Befreiungstat erklärlich machen konnten. Er läßt den wütenden Rebellen im Augenblick des Todes ohne weiteres zum reuigen Sünder und, weil ihn der glückliche Fall von ein paar Würfeln in des Herzogs Hand begnadigt, des Herzogs leibeigenster Knecht werden, ohne der Tiefgründigkeit bewußt zu sein, mit der sich die Eindrücke einer extrem einseitigen sozialen Stellung im Bewußtsein der ihr Unterworfenen festwurzeln; ohne einen Versuch für nötig zu halten, die völlige, bis an Selbstvernichtung grenzende seelische Durchrüttlung aufzuzeigen, aus der allein eine solch absolute Wiedergeburt hervorgehen könnte. Bei ihm geht das mit der Selbstverständlichkeit einer einfachen Anwandlung vor sich. Derselbe Bauer, den der herrschaftliche Druck schon einmal zur Raserei gebracht hat, konstatiert späterhin des Herzogs herz- und gewissenloses Treiben als etwas, was für seine persönliche Stellung neben den verschiedenen liebenswürdigen Eigenschaften des Fürsten offenbar gar keine Rolle spielt (S. 75). Dabei denkt Hauff gar nicht daran, daß diese seiner ganzen Vergangenheit ins Gesicht schlagende Verleugnung jeglicher sozialer Rücksichten den Charakter seines Pfeifers irgendwie beeinträchtige oder auch nur einen Widerspruch impliziere. In seinem Bauernhaus sieht es aus wie in einer Puppenstube, äußerst manierlich und behaglich und die Leute scheinen darin zu leben, als ob alle Tage Sonntag wäre. Und dabei leben sie im Haus des Pfeifers, den die Verzweiflung schon zum verruchten Attentäter gemacht hat, und in einer Zeit, wo „das Mark des Volks schon verzehrt ist" — ein paar Jahre nach dem armen Konrad, ein paar Jahre vor dem großen Bauernkrieg. Man muß damit vergleichen, mit welchem Reichtum charakteristischer Einzelzüge z. B. Spindler in seinem „Juden" von 1827 das Kunterbunt und die Armutei seiner Ritterbehausung wiedergibt, wie da alles von der Zerfahrenheit der ganzen sozialen Lage, der ganzen Verwilderung der Zeitzustände in jeder Einzelheit die ausdrucksvollste Sprache spricht. Wenn Hauff uns in ein Patrizierhaus führt, so verbinden sich ihm damit nicht Gedanken an den

vollendeten Komfort der Renaissance, wie uns etwa Spindler den Luxus des Mittelalters in den schillerndsten Farben vorzumalen weiß, wenn er uns in ein Prälatenheim oder in das Boudoir einer Äbtissin geleitet; keine Stilvorstellungen steigen in ihm auf. Er schildert lediglich ein Junggesellenheim, dessen Öde durch seine Weiträumigkeit noch vervielfacht wird. Ihn reizt es nicht, aufzuzeigen, wie der Mensch sich sein Haus und seine Heimlichkeit zurechtformt nach den Bedingungen seiner Kultur, seiner Gesellschaftsstellung, seiner ganzen Zeitlage; zu zeigen, wie der Mensch sich mit dieser Umgebung harmonisch zusammenstimmt, analog der Art, wie die Tiere selbst ihre physische Erscheinung den Bedingungen ihres Aufenthalts assimilieren; wie er einen ganz andern Gang annimmt, je nach dem Stubenboden, auf dem er sich zu bewegen pflegt. Und doch sollte ihm auch dies wieder sein Walter Scott zum Bewußtsein gebracht haben, wenn er sich z. B. an des Sachsen Cedric Haushalt erinnerte, wo schon der Saal in der ganzen Anordnung des Raums und das Zeremoniell der Mahlzeit eine eigentümliche Verfassung des Menschen als Zeittypus widerspiegeln, die uns heute fernliegt, aber uns eben in der Ineinssetzung des Menschen mit seiner Umgebung verständlich und zugleich in ihrer Besonderheit bewußt wird. Hauff hat dies so wenig erkannt, wie jenen Leitsatz, den Walter Scott einigermaßen theoretisch in der Einleitung zu seinem Quentin Durward entwickelt und der die Zusammengehörigkeit der geschichtlichen Gestalt mit ihrem Kostüm betont, den Leitsatz, daß nur die Vollständigkeit und Bestimmtheit in der Wiedergabe des Aeußeren die einzelne Gestalt zu der Gesamterscheinung seiner Zeit in Beziehung zu setzen vermag; daß an die Eigentümlichkeiten des Kostüms der einzelnen Personen die Vorstellungskomplexe der ganzen Zeitatmosphäre der dargestellten Person gebunden sind; daß eine Figur um so mehr allgemein historischen Hintergrund gewinnt, je schärfer sie für sich in ihren historischen Erscheinungsformen dargestellt ist. Hauff hat — und wie wir gesehen, trägt die eigentümliche Aneignungsweise seines geschichtlichen Vorstellungsmaterials die Schuld daran — das Kostüm und die äußeren geschichtlichen Lebensformen nie in der Bestimmtheit erfaßt und in der Vollständigkeit kennen gelernt, daß ihm darüber die Ahnung einer Gesamtverfassung der betreffenden Zeitstufe aufgegangen wäre, daß sich ihm im Einzelbild ein allgemeiner historischer Zeitzustand ausgeprägt hätte.

Darauf, daß nicht nur die Lebensform und der durch sie vermittelte Anschauungs- und Gefühltsinhalt des einzelnen vom Gesamtzustand seiner geschichtlichen Umgebung abhängig ist, sondern, daß die geschichtlichen Abstände einen Unterschied im ganzen Lebensgefühl des Menschen bedingen, daß die Gefühls- und Denkprozesse sich zu ver-

schiedenen Zeiten auf eine ganz verschiedene Art vollziehen, daß die historische Figur nicht nur etwas anderes denkt und fühlt, sondern auf völlig andere Weise denkt und fühlt, daß auch die ganze Temperatur und das ganze Tempo ihrer geistigen Lebensprozesse mit den geschichtlichen Entfernungen variiert, das hat auch Walter Scott noch nicht erkannt, dürfen wir bei Hauff also noch viel weniger suchen, und doch ist es schon Hauffs literarischem Freund W. Alexis und schon in einem seiner ersten Werke gelungen, in diesem Punkte noch über Walter Scott hinauszuschreiten.

Schon im ersten Teil seines „Cabanis“ ist es ihm in seinen Darstellungen aus dem Leben der Berliner Refugiés, der französischen Kolonie, die freilich auf Jugenderinnerungen beruhen und darum eine intimere Auffassung schon zu Grunde hatten, geglückt, uns die ganze Abnormität aufzuzeigen, die so extreme und exklusive geschichtliche Verhältnisse in der Einzelseele entwickeln, wie sie das Berlin Friedrich Wilhelms II. überhaupt und das Leben der Kolonie im besonderen beherrscht haben.

Auch Walter Scott schildert in seinem Ivanhoe in den Darstellungen aus dem Leben der Sachsen eine Art Ausnahmezustand, und entwickelt die Folgen dieses Ausnahmezustands auf das Einzelleben in ein paar Typen, vor allem in dem Gegensatz von Cedric und Athelstane. Athelstane versumpft in seinem phlegmatischen, Cedric ärgert sich fast zu Tod in seinem cholerischen Temperament. Walter Scott weist also, was das Verhältnis der Einzelseele zum Allgemeinzustand betrifft, nur die Steigerung nach, die eine herausfordernde Einseitigkeit der allgemeinen Lage auf die Grundtendenz eines Temperaments bewirkt. Die natürlichen Äußerungsformen der geistigen Anlage werden dabei durch die Verhältnisse nicht modifiziert. Dagegen zeigt schon W. Alexis die Verkrüpplung, die Umformung der ganzen Gefühlsweise, die eigentümlich gleichmäßige Modellierung, die die Psyche aller einer gemeinsamen abnormen Stellung Unterworfenen erfährt, und zugleich auch in der Darstellung der Mutter seines Helden die ganze Zertretenheit einer der gleichen Atmosphäre entwachsenen, aber individueller ausgeprägten Seele, die ihren eigenen stillen Gang nicht gehen darf und für den überlegenen Adel ihrer Anlage in der Verkümmerung ihres Lebens dem Zwang ihren Zoll entrichten muß, der keine Seele unangetastet läßt. W. Alexis hat schon in diesem Roman aus dem Jahr 1832 gewissermaßen, um an eine bestimmte psychologische Vorstellung anzuknüpfen, den eigentlichen Seelengeruch einer ganzen besonders situierten Menschenklasse wiederzugeben gewußt. Dies ist hervorzuheben, weil es erkennen läßt, wie rückständig

noch Hauffs Verhältnis zur Geschichte gewesen ist. Und etwas ähnliches wie W. Alexis hat schon Achim von Arnim in seinen Kronenwächtern aufgezeigt, indem er entwickelte, wie die Gefangenschaft in einer nur noch negativen Idee alle positiven Lebenskräfte der an sie Gebundenen abtötet, verkümmern und verwachsen läßt, nur hat er diesen entwicklungsgeschichtlichen Prozeß zum größten Teil aus dem rein geschichtlichen Zusammenhang in das Gebiet der Symbolik hinübergespielt.

Aber wenn auch Hauff ein Einblick in das innere Getriebe jener Zeit, in die er seinen Leser versetzen will, und die Kenntnis der Außendinge, aus denen er ein Gesamtbild von Gliederung und Aufbau des damaligen Deutschlands sich hätte rekonstruieren können, nicht in dem nötigen Umfang und mit der nötigen Konkretheit gegeben war, so hätte ihn doch ein gewisser allgemeiner Eindruck der Grobzügigkeit, der Ungeschlachtheit, der Eckigkeit, wie er ihn aus dem vertrauten Bild von der klotzigen und massiven Persönlichkeit des Bauernsohns Luther, aus der Erinnerung an die rauflustige Ungebärdigkeit und körnige Derbheit des Goetheschen Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand wohl hätte gewinnen müssen, an sich veranlassen sollen, seinen Gestalten aus harter Zeit, wenn er ihnen auch die Urwüchsigkeit eines Luther oder Götz nicht zu verleihen wußte, doch etwas Scharfkantiges, etwas Ausgesprochenes, etwas Ungelecktes und somit etwas ihrer Zeit Gemäßes zu geben. Hauff hat aber von jenen Typen, die sich doch als die natürlichen Grundlagen für die Charaktergebung darboten, wenig zu profitieren gewußt. Nur seinem Marx Stumpf von Schweinsberg, der im Turnier seinem besten Freund kaltblütig alle Rippen zerbräche, hat er etwas von der naiven Unkultiviertheit des Rittertums vom alten Schrot und Korn verliehen. Wie die Person des Herzogs geradezu dazu auffordert, ein Bild von elementarster Kraft, rücksichtslosester Wildheit und unerbittlicher Härte zu zeichnen, das das ganze brausende Ungestüm und die ganze Erbarmungslosigkeit jener kritischen Zeit hätte wiederspiegeln müssen, haben wir gesehen. Hauff hat für seine Romanidee einen menschlicheren Helden gebraucht. So sehr jeder Anstößigkeit in seiner Charakterisierung auszuweichen, hätte er, auch wenn er seinem Plane nach einer Idealisierung ins elementar Übermenschliche eine Idealisierung ins rein Menschliche vorzog, doch nicht nötig gehabt. Er wußte ein Nebeneinanderher- und Ineinanderübergehen von Gut und Böse nicht durchgehend zu gestalten und hatte seinem Helden unversehens jene Abrundung gegeben, ehe er wohl des unhistorischen Gepräges einer nahezu humanistischen Bildung, das sein Held am Ende trug, gewahr wurde. Diese Verirrung in eine allzu gründliche Reinigung wäre indes nicht möglich gewesen, wenn ein

Bewußtsein für den historischen Abstand, in dem er seine Personen von sich zu halten hatte, in ihm wach gewesen wäre.

Er hat Ulrichs Persönlichkeit vor allem nicht aufgefaßt als ein geschichtliches Problem. Wir wissen, wie sich das Bild seiner Persönlichkeit ihm aus spärlichen Andeutungen fast zufällig zusammengefügt hat, wie ihm eben die einzelnen Züge in den Strich kamen. Er weiß, daß Ulrich sonst allgemein ganz anders aufgefaßt wird, daß man in ihm vielfach ein Scheusal sieht. Das hätte ihn reizen müssen, die beiden Auffassungen miteinander in Beziehung zu setzen, von der historischen Mittellinie aus die Abstände herüber und hinüber abzumessen, eine Entscheidung zu treffen, die, wenn sie die eine Auffassung verworfen, doch von ihr profitiert hätte, die vermutlich aber eine Verknüpfung der auseinanderliegenden Urteile, einen Ausgleich herbeigeführt hätte, in einer Darstellung, die lediglich die Determiniertheit seines Entwicklungsgangs im Auge gehabt und das Motto seiner Einleitung wahr gemacht hätte, daß der Dichter die größere Hälfte der Schuld den Gestirnen zuweist — während so als maßgebende Leitsterne oder vielmehr als Irrlichter eben immer wieder die bösen Räte figurieren müssen. In derselben Einleitung, die jenes Motto an der Stirne trägt, verkündigt er zwischen den Zeilen, daß es lediglich ein aus Elementen der Sage abstrahierter und a priori fixierter Ulrich sei, den er dem der bisher nahezu allgemeinen Auffassung gegenüberzustellen beabsichtige. Auch hier wiederum hat er darauf verzichtet, von seinem Meister, von Walter Scott, zu lernen. Walter Scott hat sich bemüht, durch ein tiefes, auf wirklichen Studien beruhendes Eindringen in den Charakter historischer Persönlichkeiten wenigstens die ausgesprochenen Eigentümlichkeiten, die Grundlinien ihres Wesens bloßzulegen. Diese Eigentümlichkeiten hat er dann in unerschöpflichen Wendungen, die immer wieder die Reichhaltigkeit seiner Phantasie bewundern lassen, in immer gleich interessanten und frappanten Kombinationen zu entwickeln gewußt. Es liegt nicht an der geschichtlichen Erscheinung Ulrichs, wenn Hauff seinem Helden nicht in gleicher Weise charakteristische Seiten abzugewinnen vermocht hat, wie Walter Scott seiner Maria Stuart im Abt und seinem Ludwig XI. in Quentin Durward. A. von Arnim hat es bewiesen, wie von gleich bescheidenen oder noch bescheideneren geschichtlichen Vorkenntnissen in diesem Punkte aus sich ein ganz markantes Bild von Ulrich geben ließe, das bei A. von Arnim freilich stark ins Groteske verzogen wird, dessen Ausgesprochenheit aber eben nur beweist, wie die geschichtliche Person Ulrichs zu charakteristischer Behandlung geradezu auffordert. Hatte Hauff nicht den Drang empfunden, die Ansätze von Gewaltsamkeit, Wildheit, Tatendurst, die, wenigstens eben als Ansätze, auch seinem

geschichtlichen Bewußtsein nicht fremd sein konnten, in der Richtung der unbedingten Willensäußerung in eine höhere tragische Sphäre zu steigern, sondern es vorgezogen, sie auf ein möglichst erträgliches Maß zu reduzieren, um seinem Helden die vollendete Menschlichkeit zu bewahren, so hebt er ihn nun wieder über diese Sphäre der reinen Menschlichkeit um so höher empor in der Richtung der unbedingten Güte und sittlichen Erhabenheit, während Walter Scott seine historischen Gestalten gerade in ihrer Menschlichkeit zu erfassen und festzuhalten sucht, und ihre Schwächen, die das notwendige Widerspiel vorzüglicher geistiger Befähigung sind und ihrer Bedeutung und je nachdem auch ihrer sympathischen Erscheinung keinen Eintrag tun, ihren Konflikten und Verlegenheiten zugrunde legt. Es ist der durchgängige Charakterzug von Walter Scotts Menschengestaltung, soweit er einen sympathischen Eindruck zu erzielen strebt, daß er seine Personen durch liebenswürdige oder auch wenig liebenswürdige Schwächen menschlich näher und dadurch die Unwiderstehlichkeit und Unausrottbarkeit ihrer Anziehungskraft erst recht zum Bewußtsein zu bringen sucht. Seine Maria hat eine böse Zunge und kann es sich nie versagen, das letzte Wort zu haben. Und doch steigert dies nur den Zauber, den diese geistreiche und anmutige Person auf jeden ausübt. Sein Mac Vich Jan Vor ist ein Mann von geradezu sündhaftem Ehrgeiz, von einer unheimlich zurückhaltenden Selbstsucht, von einem unleidlichen Stolz, von einer gefährlichen Gehässigkeit, aber der Held des Romans selbst vermag ihm nicht bös zu werden und die Sympathie des Lesers folgt ihm über alle Fehler und Vergehen bis zum Schluß. In ähnlicher Weise hätte auch Hauff, statt mit Ablehnung jeder Beziehung zur geschichtlichen Wirklichkeit seinen Helden durch Anhäufung von Tugendprädikaten dem Leser zu empfehlen, ihn mit Beibehaltung historischer Grundzüge und mit Aufsuchung weiteren Materials zu einer in geschichtlichem Sinn verlaufenden Durchführung dieser Grundzüge für die Sympathien seiner Leser zu retten suchen müssen. Er hätte ihn als einen Menschen darstellen können, vor dem niemand und selbst sein bester Freund nicht sicher war — wie Mac Vich Jan Vor im Waverley —, er hätte ihn als den heftig zankenden Herrn darstellen können, der jedem ohne weiteres in die Rippen stößt — wie A. von Arnim —; er wäre damit in der Richtung der historischen Fingerzeige geblieben und es wäre seine Aufgabe gewesen, nun eben zu entwickeln, wie eine gewisse tiefgründige Güte seiner Natur seine Umgebung diese Widerwärtigkeit als nahezu selbstverständlich hinnehmen ließ, — wie denn ja auch der historische Ulrich nie ganz von Freunden und Sympathien entblößt gewesen ist, und wie auch Achim von Arnim in seiner Ulrichsszene seine Charakteristik wenigstens dahin ergänzt: „Anna konnte

ihm nicht böse sein, er machte das alles mit einer gewissen Gutmütigkeit."

Auch Walter Scott hat im allgemeinen darauf verzichtet, seelische Entwicklungsgänge zu zeichnen. In dieser Beziehung ging durch die ganze erzählende Literatur eine schroffe Scheidung. Die Romantiker, im Anschluß an Goethes Wilhelm Meister, suchten immer wieder das Werden der Persönlichkeit durch alle Phasen der ersten Selbstbesinnung, der Selbstzergrüblung, der Selbstvernichtung, der Entdeckung und Aneignung neuen Lebensgehalts hindurch zu verfolgen. Als Charakteristikum des historischen Romans eines Walter Scott wurde dagegen gerade der Verzicht auf eine Analyse des Seelenlebens aufgefaßt und weiterhin die Zurückführung der Lebensäußerungen des einzelnen, die sich hier nicht nach innen, sondern ganz nach außen bewegen, auf die Lebensverhältnisse der Gesamtheit. Wenn Walter Scott auch den Einfluß der äußeren Bedingungen auf das Individuum nachzuweisen versucht, so tut er dies, wie schon oben angedeutet, indem er die geschichtlichen Umstände und Ereignisse die schon gegebene Bewegungsform des Individuums nur in bestimmter Richtung weitertreiben läßt, nicht indem er die Einwirkungen der Erlebnisse dem geistigen Leben des Einzelwesens erst seine bestimmte Gestalt geben, den Geist seine Form erst durch die Pressung der äußeren Umstände und Geschehnisse gewinnen läßt. Er hat die Grundzüge seiner Gestalten von Anfang an fix und fertig und entfaltet sie nun im Roman nach allen Seiten oder läßt sie vielmehr durch die Ereignisse, die durch Druck oder Stoß oder Reizung auf sie wirken, entfaltet werden. Wie das Leben die bewegliche Substanz des Geistes formt und um- und weiterformt, dies im historischen Rahmen auszuführen, der die bestimmenden Momente noch augenscheinlicher hervortreten lassen kann, als dies bei zeitlicher Voraussetzungslosigkeit möglich ist, war noch nicht eigentlich versucht worden. Daß Walter Scott übrigens geistige Entwicklungsgänge mit einem feinen Gefühl für den leisen und schmeichelnden Zwang der Stimmung in Umgebung und äußerer Lebensweise, für das zugleich Verstohlene und Stetige ihres Fortschreitens aufzuzeigen vermocht hat, das beweisen die einleitenden Kapitel des Waverley, die, indem sie die Entstehung des romantischen Menschen entwickeln, der künftighin als Held durch alle seine Romane gehen sollte, gewissermaßen die Einleitung und Voraussetzung für seine ganze weitere schriftstellerische Tätigkeit geben. Es ist bezeichnend, daß Hauff in seinen Notizen über Walter Scott[1]) diese Entwicklungsschilderung, die schon an die Stimmungs-

[1]) Jetzt veröffentlicht in H. Hoffmann, W. Hoffmann 1902.

kunst eines J. P. Jakobsen erinnert, zu ausführlich gefunden hat, da sie eben nach Art der gewöhnlichen Romane die Geschichte der Eltern, Erzieher und Paten erzähle. Diese entwicklungsgeschichtliche Form, die in der Erzählung der Jugendgeschichte Waverleys und ähnlich in der des jugendlichen Helden im „Abt“ nur eine Art Vorspiel bildet, auf das eigentlich geschichtliche Leben zu übertragen, ist Walter Scott noch nicht eingefallen. Wie W. Alexis und in gewissem Sinne auch Achim von Arnim diesen Gedanken schon Gestalt gegeben haben in der Anwendung auf ganze Gruppen von Menschen, haben wir gesehen. Das geistige Werden des Individuums unter dem gestaltenden Einfluß bestimmter historischer Verhältnisse und Ereignisse durchzuführen, lag nicht in ihrem Plan. W. Alexis führt in seinem Cabanis wie Walter Scott im Waverley nur die Jugendgeschichte seines Helden in dieser Methode aus und unternimmt es dann allerdings, die Einwirkung der geschichtlichen Stellung auf die Empfindungsweise eines einzelnen in der Gestaltung seines Friedrich des Großen nachzuweisen, aber nur vom Gesichtspunkte eines einzelnen Problems aus, des Problems der großen Persönlichkeit überhaupt, der Tragik des Genies. Achim von Arnim in seinen „Kronenwächtern“ läßt wohl seine Helden eine innere Entwicklung durchmachen, aber nicht unter dem bestimmenden Einfluß von Ereignissen und Verhältnissen, die von der Geschichte aus auf sie wirken, sondern unter dem einer Idee, die vom Dichter in den geschichtlichen Rahmen hineingetragen ist und ihn immer wieder sprengt. Es sind nicht die der Wirklichkeit entspringenden Kräfte, die seinen Berthold, seinen Anton schwach und stark, krank und toll und irre machen, sondern meist auch der Form, jedenfalls dem Sinne nach symbolische Vorgänge, die die lähmende und belebende Macht der Idee in die Personen überleiten.

Es war demnach von Hauff nicht zu erwarten, daß er die Gestalt seines Ulrichs, wozu sie gerade auffordert, als entwicklungsgeschichtliches Problem erfaßte, wie es ein H. Kurz ohne Zweifel getan haben würde in der Art seines „Sonnenwirtle“. Vergleichen wir aber die Art, wie eben ein H. Kurz, nach seinen beiden Hauptwerken zu schließen, die Charakteristik Ulrichs aufgefaßt hätte, so wird uns dies immerhin die Eigenart von Hauffs dichterischer Produktion noch entschiedener hervortreten lassen[1]). Wir wissen, wie H. Kurz jahrelang an den Materialien für seinen Herzog Karl gesammelt hat, wie er persönliche Beziehungen angeknüpft hat, um interessante Mitteilungen einholen zu können, wie er all die Reminiszenzen aufgelesen hat, die irgend etwas von der Persön-

[1]) Vgl. dazu H. Fischer, Beiträge zur Lit.Gesch. Schwabens. 2. Reihe 1899. „Schillers Heimatjahre von H. Kurz“ S. 217 ff.

lichkeit des Fürsten durchschimmern ließen — kurze Wendungen seines Gesprächs, markante Äußerungen, eigentümliche Lebensgewohnheiten u. ä., um sich so eine allseitige Anschauung von seinem Helden zu verschaffen, um seine Zeichnung mit gewissenhaftester Sorgfalt durchzumodellieren, und so ein sprechendes Bild des Lebens, einen Studienkopf in plastischer Fülle und mit allen seinen charakteristischen Falten und Linien herauszubringen. Er zeigt seinen Herzog in allen seinen Liebhabereien und Launen, in seiner Gutgelauntheit und seiner Kurzangebundenheit, in seinem Wohlwollen und seiner Härte, und gibt uns so ein Gesamtbild, in dem alles zusammengestimmt ist, in dem wir keinen Zug vermissen möchten, in dem wir gar nicht mehr zu unterscheiden suchen, welche dieser eigentümlichen Faltenzüge auf gute und welche auf böse Stunden zurückdeuten, ein Bild, das wir in seiner Fertigkeit schlechthin als höchst interessantes und in seiner reichen Ausgeprägtheit meisterhaftes Naturprodukt befriedigt akzeptieren.

Wir wissen, wie oberflächlich sich Hauff seinen Ulrich zusammenkonstruiert hat: Er weiß von ihm kaum mehr, als daß er als junger Fürst auf allzu großem Fuße, im übrigen ritterlich gelebt hat, daß er den Hutten seiner Ehre wegen erschlagen hat, daß er vertrieben worden ist und daß er ein verwegenes Flüchtlingsleben geführt hat. Damit hat er schon sein Bild beieinander: Ein gewaltiger kraftstrotzender Mann, der eine gute Klinge führt, der gelegentlich etwas heftig ist und ein stark entwickeltes Selbstgefühl besitzt, kurz, eben ganz allgemein eine ihrem ganzen Eindruck nach mächtige Persönlichkeit. Dazu gesellt sich noch die konkrete Vorstellung krauser Haartracht. Das ist alles. Es gelingt ihm, diesen beschränkten Verstellungskomplex auf die Stufe der Anschaulichkeit zu erheben. Der Leser behält ein gewisses Bild, das Bild eines großen Mannes in Mantel und eingedrücktem Hut, mit weitausgreifenden Bewegungen und sonorer Stimme, mit hochaufgereckter Haltung und mit abwechslungsweise hoch- und tiefgezogenen Augenbrauen — kurz, das Bild eines Heldendarstellers, aber nicht das eines Helden. Niemals redet etwas Persönliches aus diesen Zügen zu uns, stets nur etwas aus den gangbarsten Vorstellungen Abstrahiertes, das uns sein Mienenspiel in den konventionellsten Verzerrungen und seine Rede in den phrasenhaftesten Wendungen vorträgt. Hauff hat das Bild seines Helden aus ein paar für alle Fälle verfügbaren Phantasiebestandteilen zusammengefügt, wie man wohl auf einem kleinen Theater sich seine Szene aus den paar Requisiten zusammenstellt, die eben schon jederzeit vorrätig sind. Vor allem — er hat sich gar nicht bemüht, seinen Helden selber aufzusuchen, ihn in seinem Leben und in seiner Lebendigkeit zu ergreifen. Er hat

seinen Tethinger überflogen. Er hielt eine reichere Durchbildung seiner Charakteristik für überflüssig und hat so die interessanten Dinge nicht gefunden, die seinem Helden ein wirkliches Leben, einen Eindruck von Realität hätten verleihen können. — Ulrich war ein leidenschaftlicher Musikliebhaber, nichts ging ihm über Musik, auf Schritt und Tritt wollte er von Musik umklungen und umrauscht sein. Wie ausgiebig hätte sich dieses Motiv verwerten lassen! Wie er auf dem Marsch von Blaubeuren an seine bewehrten Bauernbursche heranreitet und ihnen zeigt, wie man im Takt marschieren müsse, ein so sprechendes Augenblicksbild, ist ihm entgangen. Wenn sein Herzog zum Turnier in die Bahn zieht, so folgt nicht die Musik vom fortissimo zum pianissimo und wieder zum fortissimo dem Sieg und Fall und abermaligen Sieg des Herrschers, sondern sein Herzog ist eo ipso immer Sieger, und doch drückt jenes Motiv den Charakter fürstlicher Stellung, der doch nach Hauff auch im Sinn des Wallenstein-Mottos seines Helden Verbrechen erklären sollte, auf die prägnanteste Weise aus — und zugleich die ritterliche Waffentüchtigkeit, die viel bemerklicher erscheint bei einem wechselvollen Kampf als bei der Selbstverständlichkeit, mit der Hauff ihn jeden Gegner ohne weiteres niederwerfen läßt. Dieses Beispiel zeigt besonders anschaulich den Gegensatz der wirklichen Lebensfülle und der Dürftigkeit der Hauffschen Abstraktion. Es ist richtig: an solchen Zügen war für Hauff, der über eine Zimmernsche Chronik nicht verfügte, nicht viel zu finden. Das bezeichnende ist aber, daß er sie gar nicht gesucht hat. Und die gleich auffällige apriorische Stellungnahme, die sich in der nahezu voraussetzungslosen Abgeschlossenheit seiner Ulrichscharakteristik überhaupt offenbart, zeigt sich auch speziell in der Prädizierung seines Helden. Daß ein Mensch, der so eigentümliche Schicksale über sich und andere hat ergehen lassen, der mit Haß und Lob so leidenschaftlich verfolgt worden ist, aller Vermutung nach ein eigenartiges Gemisch von Gut und Böse ist, hat Hauff kaum berücksichtigt; ihm ist überhaupt die Relativität von Gut und Böse nicht zum Bewußtsein gekommen. Gut und Böse sind bei ihm nicht zwei Elemente, die es sich auf abgesonderten Gebieten des Seelenlebens sehr wohl nebeneinander behagen lassen können, von denen aber auch wohl unversehens eins des anderen sich einen Moment völlig bemächtigen kann und deren Abgrenzungen starken Schwankungen unterliegen. Sie sind ihm schlechterdings zwei unvereinbare Gegensätze. Durch die Umstoßung des Tübinger Vertrags möchte er seinen Helden sich mit einer tragischen Schuld beladen lassen. Gleichzeitig löst er aber, da er seinem Helden eben durchaus keine Schlechtigkeit zuzutrauen vermag, diese Schuld nahezu vollständig auf, indem er

die ganze Handlung als unglückselige Folge einer durch einen bösen Ratgeber gemißbrauchten gelegentlichen Stimmung, als in erster Linie unüberlegt erscheinen läßt. Dies ist wiederum ein Punkt, wo sich Hauff von seinem Vorgänger Walter Scott ebensosehr wie von seinem Nachfolger H. Kurz unterscheidet. Walter Scott stellt seinen Ludwig XI. in seiner ganzen Gaunerhaftigkeit dar, aber erlaubt sich kaum einmal auch nur eine Andeutung, daß ihm ein solcher Charakter verwerflich erscheine, er läßt auch nicht einmal zwischen den Zeilen eine Mißbilligung durchblicken; im Gegenteil gewinnt man den Eindruck, daß Walter Scott an dem fürstlichen Spitzbuben sogar eine gewisse Freude hat. Für ihn ist die sittliche Bewertung eine Sache für sich; für ihn ist Ludwig XI. einfach ein zugleich psychologisches und historisches Phänomen, das höchst interessante Eigenheiten aufweist und das zu einem besonderen Studium, einer sorgfältigen Interpretation auffordert. Scott zeichnet uns diesen Ludwig XI. auch in physischer Hinsicht durchaus nicht als ideale Erscheinung; aber auch in dieser Beziehung überwiegt bei ihm der Eindruck des Eigenartigen weitaus den des Mißgestalteten. Hauff geht im Physischen wie im Moralischen gleich bis ans äußerste Ende. Wie sein Ulrich reine Lichtgestalt, so ist sein Ambrosius Volland gleich vollständige moralische Mißgeburt. Wie hier die grobe Karikatur des äußeren die sittliche Verwerflichkeit des Mannes handgreiflich ausdeutet, so trägt auf der anderen Seite der Herzog den Stempel reiner gottentstammter Hoheit gleich weithin leuchtend auf der Stirne.

Eben die Unzulänglichkeit seiner Anschauung, die vorschnelle Abgeschlossenheit seines Phantasiebildes verstärkt diese natürliche Neigung zu einer ausgesprochenen Prädizierung seiner Persönlichkeiten. Er kennt die geschichtliche Bedingtheit seiner Personen nicht, darum ist sein Werturteil auch um so unbedingter. Während H. Kurz bestrebt ist, dem Manne, dessen Gestaltung er sich vorgesteckt hat und dessen geschichtliche Bewertung ebenso problematisch war wie die Herzog Ulrichs, einfach historisch und psychologisch gerecht zu werden, erlaubt sich Hauff, ohne sich auf die selbständige Ergründung einer historisch fundierten Auffassung einzulassen, lediglich von seinem fast ganz frei konstruierten Phantasiebild aus eine Entscheidung des geschichtlichen Problems, die sich über die bloße Rettung hinaus bis nahe zur Apotheose versteigt. Hat die Kurzsche Darstellung des Herzog Karl die geschichtliche Erfassung dieser Persönlichkeit wesentlich erleichtert, unser Verständnis für ihre Eigentümlichkeit und die daraus resultierenden Eigentümlichkeiten seiner Zeit vertieft und bereichert, so hat Hauff, bei dem von einer Bereicherung nicht die Rede sein kann, da er durchaus mit längstbearbeitetem Vorstellungsmaterial

arbeitet, auf die allgemeine historische Auffassung nur irreführend, auf die historische Anschauung nur verflachend gewirkt. Die gleiche entschiedene Apriorität der Stellungnahme zeigt sich dann ja auch z. B. in der Darstellung und Beurteilung des Aufstands vom armen Konrad mit dem plötzlichen radikalen Gesinnungswechsel des Pfeifers.

Wir haben gesehen, wie die Apriorität seiner Denk- und Anschauungsweise, die ihn von einem Eingehen auf Voraussetzungen und Bedingungen absehen und ihn mit einer Variation und Kombination gewisser fester Bestandteile seines früherworbenen Vorrats an sehr allgemeinen und von ihrem vollen Gehalt stark reduzierten Vorstellungen zurecht kommen läßt, ihm die Gestaltung einer bedeutenden Persönlichkeit nicht hat gelingen lassen. Wir müssen sehen, wie diese Geistesform auf seine Darstellung des gewöhnlichen Menschen einwirkt. Wiederum finden wir es, daß sich seine Gestalten sozusagen frei im unerfüllten Raum bewegen. Daß er seine geschichtlichen Personen, von allen Tagesinteressen und Zeitnöten losgelöst, sich in seliger Blindheit nur an dem Faden einer einfachen Verwicklung unberührt und ahnungslos durch die Engen und Klippen ihrer rauhen Zeit dahintappen läßt, haben wir schon oben beobachtet. Und das gleiche, was wir in Hauffs Verhältnis zur geschichtlichen großen Persönlichkeit gefunden haben, daß er sich durchaus keine Mühe gibt, sie sich und uns zeitlich vom Leibe zu halten und den Typen, die auch ihm gäng und gäbe sein mußten, in ihrem ganzen Zuschnitt anzupassen, es trifft auch auf die übrigen Gestalten zu, die er in seinen Roman einführt. Vergleichen wir z. B. das Verhältnis Georg und Maria — was uns Hauff bietet, ist nur eine Abstraktion der Max- und Theklaszenen des Wallenstein, die an sich schon an unmittelbarer Lebendigkeit viel vermissen lassen. Dagegen nun das Verhältnis von Anton und Anna in den „Kronenwächtern". Die ganze satte Kraft eines Dürerschen Holzschnitts steckt in diesen beiden Gestalten, die gleiche äußere Unliebenswürdigkeit und die gleiche Tiefe inneren Gehalts, die aus den harten ungelenken Umrissen nur mit doppelter Frische und Stärke sich offenbart. Arnims Anna kommt es nicht darauf an, gelegentlich ihren Mann zu schlagen; sie kann schimpfen wie ein Marktweib und doch vermag uns der Dichter von ihrer innerlichen, wenn auch ungeformten Liebenswürdigkeit, von ihrem tiefen, wenn auch spröden Gehalt, so zu überzeugen, daß wir es nicht befremdlich finden, wenn dem Maler in diesem seinem Weib sich immer wieder unbewußt die Himmelskönigin verkörpert. Arnim gibt dabei seiner Anna ruhig rohe, rote Arbeitshände und etwas werktägig Gewöhnliches in ihrem Gebahren; sie erscheint als eine resolute Frau, von deren Vorstellung ein rasselnder Schlüsselbund nicht wegzudenken ist,

eine Frau, wie wir uns mit Vorliebe die Frauen jener Tage denken. Die ganze unverblaßte Selbstsucht, der ganze naive Materialismus jener Zeit steigt in dieser Person in uns auf. Vergleichen wir damit Marie von Lichtenstein: „Sie hatte den schönen Arm auf eine Lücke der Laube aufgestützt und das von Gram und Tränen müde Köpfchen in die Hand gelegt. Ihr dunkles glänzendes Haar hob die Weiße ihres Teints um so mehr heraus, als stiller Kummer ihre Wangen gebleicht und schlaflose Nächte dem lieblichen blauen Auge seinen sonst so überraschenden Glanz geraubt und ihm einen matteren, vielleicht nur um so anziehenderen Schimmer von Melancholie gegeben hatten" (S. 56). Das ist die Schilderung eines Dichters, der ganz in einer Zeit befangen ist, die soeben die Perioden des Rokoko und der Empfindsamkeit durchlaufen hat, nicht eines Dichters, der kraft seiner Phantasie oder einer inneren Naturverwandtschaft im Geiste jener grobknochigen und vollblütigen Zeit des aufgehenden 16. Jahrhunderts drinsteht. Und sehen wir von dem Verhältnis zur Geschichte ganz ab, welch sprudelnde Lebendigkeit hat Walter Scott seinem Liebespaar z. B. im „Abt" zu geben gewußt, wie läßt er da die junge Neigung in immer neuen liebenswürdigen Formen der Schalkheit, Munterkeit und Laune mit dem leichten Gang der Grazie sich durch all die Engen eines harten Schicksals durchbewegen. Auch diese Liebe ist an das Unglück einer fürstlichen Person gebunden. Hier ist sie auf die feinste Kontrastwirkung angelegt und verleiht dem Roman auch noch außerhalb der Charakterentfaltung der reizenden Königin eine Fülle reichsten Lebens. Im Lichtenstein vermag die Liebesgeschichte dem Ganzen weder Farbe noch Gestalt zu geben. Sie verschwimmt in ihren blassen Tönen, in denen sie hingehaucht ist, über den lebhaften Farben, in die Hauff seine Einzugs-, Banketts-, Bauern- und Wirtshausszenen zu kleiden weiß. Es gelingt ihm nicht, eine Liebe, die einen höheren Charakter tragen soll, eigenartig und ursprünglich zur Äußerung zu bringen, während er ein oberflächlicheres Verhältnis wie das zwischen Bertha und Dietrich Kraft mit viel Natürlichkeit darzustellen vermag. Und das führt uns nun, nachdem uns schon der Mangel an Tiefgründigkeit in seinem Verhältnis zur Geschichte aufgefallen ist, auf die Unzulänglichkeit seiner Anschauung im allgemeinen, auf die Genügsamkeit seiner Phantasie, der der Zug zur Tiefe abgeht. Er vermag ein Geliebel liebenswürdiger, aber beschränkt angelegter Naturen mit sprechender Wahrheit wiederzugeben, wo es aber ein tieftreibendes Gefühl in seiner ganzen Unermeßlichkeit auszuschöpfen gilt, da versagt ihm die gestaltende Kraft oder vielmehr, es kommt ihm gar nicht zum Bewußtsein, daß dieses Gefühl auf gleiche Weise mit dem realen Leben in Beziehung gesetzt sein will, wie jenes

Gefühlchen; der Maßstab verschiebt sich ihm so vollständig, daß er jenes tiefere Gefühl in eine ganz andere Sphäre des Lebens verlegt, als jenes oberflächliche, daß es ihm ohne weiteres weit über die Komödie des inferioren Lebens hinweg entschwebt in die Höhen, wo das reine Pathos wohnt, wo es nun als schöngeformte blasse Wolke über den Horizont gleitet, vor dem sich das gewöhnliche Volk in bunter Körperhaftigkeit bewegt. Und doch wäre es seine Aufgabe, dieses Gefühl eben in seinen potenzierten Lebensäußerungen zu erfassen und festzubannen. Man halte die Abschiedsszene des „Lichtenstein" im Ulmer Garten und die im „Sonnenwirtle" zwischen Friedrich und der ersten Christine vor der Reise nach Frankfurt gegeneinander! Er erfaßt, wo er einen Vorgang erzählt, die Hauptmerkmale der Erscheinung und Bewegung lebhaft und sicher und zeichnet sie in einem frischen Zuge getreu wieder; aber wie ihm die reiche Aufnahmefähigkeit des Scottschen Geistes abgeht, der die Erscheinung in ihrer ganzen Vollständigkeit in sich aufnimmt und mit unendlicher Reichhaltigkeit wieder aus sich herausgibt, so fehlt ihm — und noch viel mehr — jene Intensität der Phantasie, die den Gesamtinhalt eines Vorgangs gewissermaßen kondensiert, den Verlauf einer ganzen Bewegung in einem raschen Zuge aufgreift, und uns in ein paar Worten Anschaulichkeit genug gibt, um uns eine Situation in ihrer ganzen Vollständigkeit aufzubauen. Hauff verfügt nicht über den Umfang der Intuition, um einen Vorgang, eine Situation in allen Einzelzügen aufzunehmen, noch über die Tiefe der Intuition, um ohne weiteres durch die Oberfläche der Erscheinungen hindurch den eigentümlichen Gehalt herauszuspüren und herauszuschürfen, nur über soviel Leichtigkeit der Intuition, um aus einem oberflächlich entwickelten Bild da und dort stark hervortretende Züge herauszugreifen und zu verwerten. Er macht sich eine Situation nicht so innerlich lebendig, daß er sie in alle ihre Teile auseinanderzunehmen, diese Teile alle in der Hand zu behalten und zum Bild wieder zusammenzufügen vermöchte, noch daß sich ihm in dem Bemühen, das Ganze mit dem Blick zusammenzuhalten, die einzelnen Bestandteile in große charakteristische Linien zusammenzögen; er begnügt sich an einzelnen Stellen, die Linien schärfer zu ziehen, eine Schattierung anzubringen, einige im allgemeinen Gesamtbild erst angedeutete Umrisse weiter auszuführen. Er versucht es nicht, sich des Lebens in seiner Totalität zu bemächtigen; er erspart sich womöglich ein unmittelbares Zurückgehen auf das Leben selbst, indem er seinen Gegenstand entweder über dasselbe hinaus in die Sphäre der abstrakten Idealität mit Zugrundelegung eines konventionellen Dramenstils erhebt — so seinen Ulrich und das Liebesverhältnis zwischen Marie und Georg —, oder sich gar

einfach an Vorlagen anschließt, wie großenteils in seinen landschaftlichen Schilderungen. Ihm ist es kein selbstverständliches Bedürfnis, den Charakter der Gegend, in der sein Roman spielt, selber zu analysieren, geschweige denn ihn in seinen Stimmungsmomenten zu studieren. Auch nur die landschaftliche Gliederung seines Landes zu skizzieren, will er sich ersparen. Er nimmt auch diesen Teil seiner Einleitung, ihren ersten Abschnitt, aus Pfaffs Geschichtsbuch herüber:

chtenstein Die Sage, womit sich die folgenden Blätter beschäftigen, gehört Pfaff
S. 5 jenem Theil des **südlichen Deutschlands** an, welcher sich zwischen den 1
Gebirgen der **Alb** und des **Schwarzwaldes** ausbreitet. Das erstere „
dieser Gebirge schließt, von Nordwest nach Süden **in verschiedener Breite** „
sich ausdehnend, in einer langen Bergkette dieses Land ein, **der** „
Schwarzwald aber **ziehet sich von den Quellen der Donau bis** hinüber „
an den **Rhein** und bildet mit seinen **schwärzlichen Tannenwäldern** einen „
dunkeln Hintergrund für die **schöne, fruchtbare, weinreiche Landschaft,** „
die, **vom Neckar** durchströmt, **an seinem Fuße sich ausbreitet** und Wür- „
temberg heißt.

Während Walter Scott auf absolute Authentizität seiner landschaftlichen und topographischen Angaben größten Wert legt, begnügt sich Hauff, dem Gang einer fremden Darstellung sich aufs engste anzuschließen, obgleich er mit den Lokalitäten doch auch vertraut war. Um eine selbständige Auffassung des landschaftlichen kam es ihm so wenig an, wie auf die eines geschichtlichen Charakters. Er entwickelt nicht den Landschaftstypus als Voraussetzung für die Eigenart des Menschenschlags und seiner Lebens- und Gefühlsweise, wie es doch schon einigermaßen Walter Scott gethan. Die Landschaft ist ihm einfach äußeres Zubehör des Romans nach Scottschem Schema. Daher die Oberflächlichkeit, mit der er sich der Aufgabe landschaftlicher Darstellung durch Anschluß an Vorlagen entzieht:

S. 160 **Glänzend weiße Felsen** faßten die Wände ein, kühne Schwib- Schwab,
(Nebelhöhle) bogen, Wölbungen, über deren Kühnheit das irdische Auge staunte, bil- NS. d.
deten die glänzende Kuppel; der Tropfstein, aus dem diese Höhle ge- schw. A.
bildet war, hing voll von vielen Millionen kleiner Tröpfchen, die in allen 62
Farben des Regenbogens den Schein zurückwarfen, und als **silberreine** Quellen in kristallenen **Schalen** sich **sammelten.** In **grotesken Gestalten** standen **Felsen** umher, und die aufgeregte **Phantasie,** das trunkene Auge glaubte bald eine **Kapelle,** bald **große Altäre** mit reicher Draperie, und gothisch verzierte **Kanzeln** zu sehen.

Selbst die **Orgel** fehlte dem unterirdischen Dome nicht, und die wechselnden Schatten des Fackellichtes, die an den Wänden hin- und herzogen, schienen geheimnißvoll erhabene Bilder von Märtyrern und **Heiligen** in ihren **Nischen** bald auf- bald zuzudecken.

Lichtenstein S. 178 (Burg Lichtenstein) War ihm schon in der Nacht . . . die kühne Bauart dieser Burg aufgefallen, so staunte er jetzt noch mehr, als er sie vom hellen Tag beleuchtet anschaute. Wie ein colossaler Münsterthurm steigt aus einem tiefen Albtal ein schöner Felsen, frei und kühn, empor. Weit ab liegt alles **feste Land**, als hätte ihn ein Blitz von der Erde weg gespalten, ein Erdbeben ihn losgetrennt, oder eine Wasserfluth vor uralten Zeiten das weichere Erdreich ringsum von seinen festen Steinmassen abgespült. **Selbst an der Seite von Südwest**, wo er dem übrigen Gebirge sich nähert, klafft eine tiefe Spalte, hinlänglich weit, um auch den kühnsten Sprung einer Gemse unmöglich zu machen, doch nicht so breit, daß nicht die erfinderische Kunst des Menschen durch eine **Brücke** die getrennten Theile vereinigen konnte. Ib. 63

Wie das Nest eines Vogels, auf die höchsten Wipfel einer Eiche oder auf die kühnsten Zinnen eines Thurms gebaut, **hing das Schlößchen** auf dem Felsen.

S. 208 (Aussicht vom Lichtenstein) Die Sonne war über die Berge heraufgekommen, die Nebel fielen, Georg trat ans Fenster, die herrliche Aussicht zu genießen. Unter dem Felsen von Lichtenstein, wohl **dreihundert Klafter tief**, breitet sich ein liebliches Thal aus, begrenzt von waldigen Höhen, durchschnitten von einem eilenden **Waldbach**. **Drei Dörfer** liegen freundlich in der Tiefe. Dem Auge, das in dieses Thal hinabsieht, ist es, als schaue es aus dem Himmel auf die Erde. Steigt das Auge vom tiefen Thale aufwärts an den waldigen Höhen, so begegnet es malerisch gruppirten Felsen und den Bergen der **Alb**, **hinter dem Bergrücken** steigt die Burg **Achalm hervor**, und begrenzt die Aussicht in der Nähe. Aber vorbei an den Mauern von Achalm, dringt **rechts und links** das Auge tiefer ins Land. Der Lichtenstein liegt den Wolken so nahe, daß er Würtemberg überragt. Bis hinab ins tiefste Unterland können frei und ungehindert die Blicke streifen. Entzückend ist der Anblick, wenn die Morgensonne ihre schrägen Strahlen über Würtemberg sendet. Da breiten sich diese herrlichen Gefilde wie ein bunter Teppich vor dem Auge aus. In dunklem Grün, in kräftigem Braun der Berge beginnt es. Alle Farben und Schattierungen sind in diesem wundervollen Gewebe, das in lichtem Blau sich endlich mit Ib. 63

ichtenstein der Morgenröthe verschmilzt. Welche Ferne von Lichtenstein bis (Erz.-Nov. Asperg, und welches Land dazwischen! Es ist kein Flachland, keine 246) Ebene. Viele Wellungen von . . .

Da die Bedingtheit der menschlichen Denk- und Handlungsweise seinem Bewußtsein fremd war, kam es ihm auch nie in den Sinn, die Landschaft in ihrem wechselnden Leben und dessen geheimnisvolle Gewalt über die Menschenseele als irgendwie stimmunggebendes Motiv zu verwerten. Nur als Gegenstand mit einem bedeutenden Affektionswert wird die allgemeine Schönheit der Gegend geltend gemacht, um den schmerzlichen Eindruck der Landesverjagung zu steigern. Nur in ihrer gleichbleibenden allgemeinen Erscheinung, nicht in den Bewegungen, die mit Licht und Luft über sie hingehen, in ihren sozusagen individuellen Zügen, wie sie an Ort und Stunde gebunden sind, hat er sie wiedergegeben; er hat es nicht versucht, sie mit dem besonderen Leben der Menschen in Beziehung zu setzen und die Wechselwirkungen von Natur- und Geistesstimmung auszuspielen, wie es, um ein Beispiel anzuführen, H. Kurz tut in seinem Sonnenwirtle, etwa in der symbolischen Verwertung des Sonnenuntergangs, am Abend der Albwanderung mit den beiden Christinen.

Wie er in seinen landschaftlichen Schilderungen nicht erst lange die Vorstellung der betreffenden Gegend mit all ihren Besonderheiten sich lebendig macht, sondern womöglich kurzer Hand seine Skizze nach einer Vorlage gewissermaßen durchpaust, so greift er auch, wo es gilt, den Menschen seine eigentümliche Sprache sprechen zu lassen, vielfach nicht erst auf das Leben selbst zurück. Wo Menschen höheren geistigen Maßes reden, tun sie es in einem Stil, an dem die klassische Schulung unverkennbar ist und dessen Pathos, von dem der klassischen Tragödie abstrahiert, niemals die Prägnanz der Schillerschen Diktion, geschweige denn die übersatte Durchtränktheit der Kleistschen Sprache erreicht. Der Sprache des gewöhnlichen Mannes, der Gesellschaftstypen weiß Hauff mit Leichtigkeit einen charakteristischen Anflug zu geben; wo es sich aber darum handelt, eine Person mit eigentümlicher Redeweise ausgiebiger auszustatten, wo er eine alte Amme ihre Vorliebe für sprichwörtliche Redensarten — eine Vorliebe, die eben auch Scottsche Typen zu haben pflegen, cfr. allein den Gärtner und den Friedensrichter in Rob Roy — entfalten lassen will, da fühlt er sich schon nicht reich genug, von sich aus den Bedarf zu decken. Solch eigenartige Wendungen sind seiner Phantasie zum mindesten nicht gegenwärtig und nun ist es ihm zu umständlich, sich selbst das Erforderliche zurecht zu suchen, er schreibt sich diese

Redensarten, soweit sie eben ein originelles Gepräge tragen, größtenteils aus seinem Lessing oder Stumphart heraus:

Lichtenstein | Motto zu Kap. 23.

S. 190 Anm.: **Herrengunst Aprilenwetter,** Lessing, Band 15, 472
Frauenlieb und Rosenblätter,
Würfel, Karten, Federspiel,
Verkehren sich oft, wer's glauben will.

Altes Sprichwort.

S. 293 . . . **Es ist niemand so gut, er hat zweierlei Muth. — Sieh** 470
S. 193 **für Dich, Irren ist mißlich; und wer will haben Ruh', bleib bei seiner** 472; 4
„ **Kuh!**
„ . . . **Reu' und guter Rath ist unnütz nach geschehener That.** . . . 473
„ **Wer will haben gute Ruh, der seh' und hör' und schweig dazu.** 470
S. 194 . . . **Sieh auf Dich und auf die Deinen, darnach schilt mich und** 462
die Meinen. . . . **Wenn alle Leute wären gleich, und wären alle sämmtlich reich, und wären all zu Tisch gesessen, wer wollt auftragen Trinken und Essen?** 466 „
S. 195 . . . **Hitz im Rath, Eil in der That, gebären nichts als Schad.** 467
„ **Wer will haben gute Ruh, der seh und hör' und schweig' dazu!** 470
S. 236 **Der Frosch hüpft wieder in sein Pfuhl,** 475
Wenn er auch säß' auf einem goldnen Stuhl. —
S. 231 **Dien wohl und fordre keinen Sold** 465
So bleiben dir die Herren hold.

Vergleiche ferner das Gespräch der Landsknechte aus dem „hübschen Gespräch" bei Stumphart, s. o. S. 249.

Es ist für die Anlage seiner Phantasie ganz charakteristisch, daß er wohl die allgemeine Redeweise des Volkes und ihre Tonlage im Kopfe hatte und wiederzugeben vermochte, daß er aber die konkreten Züge der Rede des Volks nicht festhalten konnte. Man vergleiche gegenüber dem Armutszeugnis, das sich Hauff in der ausgiebigen Benützung Lessings — für einen Romanschriftsteller etwas Ähnliches wie die Benützung eines Reimlexikons für einen Lyriker — selber ausstellt, den unerschöpflichen Reichtum an sprichwörtlichen Redensarten, mit dem Zschokke im „Addrich im Moos" die barocke Figur seines Meistersingers ausstaffiert, und vor

[1]) Lessing, Altdeutscher Witz und Verstand in Ges. Werke, Lachmannsche Ausgabe 1900, Bd. 15.

allem die Sicherheit und Wohlhabenheit, mit der H. Kurz in der Sprache seines Volks zu Hause ist und alle ihre Köstlichkeiten und Eigenheiten einfach besitzt. Es ist dabei freilich zu berücksichtigen — und auf diesen Punkt werden wir noch weiterhin zu sprechen kommen —, daß er seinem Alter und Entwicklungsgang nach über den geistigen Lebensinhalt nicht verfügen konnte, wie er gerade auch in diesem Reichtum an charakteristischem Sprachmaterial bei einem Zschokke und H. Kurz sich äußert.

Wir haben nun die Eigenart von Hauffs dichterischer Persönlichkeit, ihre Voraussetzung und ihre Produktionsweise in folgenden Hauptzügen kennen gelernt:

Als positives Merkmal hat sich uns ergeben eine Raschheit und Leichtigkeit der Konzeption, die ihn einzelne hervorstechende Merkmale der Erscheinung mit Lebhaftigkeit und Frische auffassen und wiedergeben läßt; wir haben gesehen, wie in dieser Begabung zugleich seine Beschränkung liegt, sofern ihr nicht in der Weite und Intensität der Intuition ein ausgleichendes Moment gegenübersteht, das ihn die im großen und ganzen unbestimmt, nur in gewissen Punkten schärfer erfaßte Erscheinung in ihrer Vollständigkeit erkennen, in ihrer Tiefgründigkeit erschöpfen ließe. Die Raschheit und Leichtigkeit wird dadurch zu einer gewissen Oberflächlichkeit, die ihn nicht nur einer allseitigen Entfaltung und eindringenden Ergründung, sondern womöglich schon einer Aufsuchung des Lebens und der Wirklichkeit aus dem Wege gehen und ihn in der Kombination von frühauf angeeigneter und durch die Art ihrer Aneignung stark reduzierter Vorstellungen, die er eventuell durch einfache Entlehnung zu ergänzen sucht, sein Genüge finden läßt. Auf dem Gebiet des Urteils entspricht dieser Anlage der Phantasie, die ihn stets nur mit dem fertigen Bestand seines Bewußtseins arbeiten und nur an den hervorstechenden Merkmalen sich festhalten läßt, eine unkritische Einseitigkeit der Denkweise, vermöge deren er schon mit fertigen Vorurteilen an die Ausgestaltung von Personen und Verhältnissen herantritt.

Der Mangel an schöpferischer Kraft, der in dieser Abgeschlossenheit von Phantasie und Urteil und in der Selbstgenügsamkeit der in bloßen Variationen sich bewegenden Produktionsweise zum Ausdruck kommt, offenbart sich auch darin, daß Hauff die Form seines Romans nicht durch eigene theoretische oder praktische Bemühungen selbst herausgebildet, sondern, wie er Vorstellungen und Urteile ohne eigentliche Selbsttätigkeit sich von zufälligen Beobachtungen und Eindrücken geben läßt, fix und fertig von einem Größeren herübernimmt, von Walter Scott.

Und zwar ist es nur das Schema des Romans, was Hauff von Scott sich aneignet. Die idealistische Tendenz, die er mit ihm gemein

hat, war Hauff seiner ganzen Bildung nach ohnehin eigen. Wie rückständig Hauff Walter Scott gegenüber in den Beziehungen zur Geschichte noch ist, haben wir schon gesehen, ebenso, wie ihn von seiner Darstellungsart die wesentliche Verschiedenheit der Phantasieanlage trennt. Hauff verfügt nicht über die Vollständigkeit der Anschauung, über die Fülle der Beobachtung, über die Unerschöpflichkeit Walter Scotts. Ihm wäre es nicht möglich gewesen, durch Entwicklung einer bestimmten Romangattung zwei Jahrzehnte lang die ganze zivilisierte Welt in Spannung zu erhalten. Sein Anschauungsvorrat wäre bei der zweiten Wiederholung verbraucht gewesen.

Dieser Reichtum Walter Scotts im Verhältnis zu W. Hauff beruht natürlich auch auf dem Unterschied des Entwicklungsgangs. Walter Scott war der freie Engländer, der von früh auf mitten im praktischen Leben drin stand und es zu Beginn seiner Romanschreiberei recht gründlich und vielseitig kennen gelernt hatte, während Hauff seine Jugend bis wenige Jahre vor Beginn seiner schriftstellerischen Tätigkeit hinter Klostermauern und dann in der Enge einer kleinen Universitätsstadt zugebracht hatte. Aber wir haben gesehen, daß bei Hauff gar nicht die Tendenz auf Erweiterung seines Anschauungsmaterials vorlag. Walter Scott hat fortgesetzt studiert und gesammelt, war ein Bücherwurm und Raritätenkrämer, der immer neue anregende Materialien aufspeicherte, während Hauff sich immer wieder an den Reminiszenzen seiner Jugend und den ersten Eindrücken der Zeitlektüre sättigte. Walter Scott kam überdies aus einer völlig anderen literarischen Atmosphäre als W. Hauff. Die deutsche Romanliteratur war es, die Hauffs Beobachtungs-, Auffassungs- und Darstellungsart in erster Linie bestimmt hat, von jenen jugendlichen Entdeckungsreisen in Großvaters Bücherei an, nicht der Engländer, dessen Ruf eben nach Deutschland herübergedrungen und der nun rasch in Mode gekommen war. Der Unterschied der beiderseitigen Schulung wird uns schon klar werden bei einem Vergleich der Ausgangspunkte des englischen und des deutschen Romans.

Der moderne deutsche Roman läßt sich zurückführen auf Wieland. In der Wielandschen Gestaltung hatte er sich überhaupt als literarische Gattung erst ein Ansehen verschafft und gerade im südlichen Deutschland in weitesten Kreisen lebhaften Anklang gefunden. Der Wielandsche Roman ist Prinzipienroman; widersprechende Ideale praktischer Philosophie werden gegeneinander abgewogen; die alten Gedankengänge der nachsokratischen Schulen werden in neuem Aufputz zu Felde geführt. Seinen Stil hat sich Wieland in der Schule der Franzosen, an dem Muster eines Voltaire geformt, mit dessen Romanen sich die seinen nach

Form und Charakter wohl am nächsten berühren. Die Handlung spielt in entlegenen Zeiten und Gegenden, meist im alten Griechenland. Diese Zurückverlegung entspringt nicht dem Wunsch nach bestimmt historischer Farbengebung, sondern eher der entgegengesetzten Absicht, dem Grundsatz der klassischen Tragödie französischen Stils, nämlich die Ideenkonflikte frei von jeder Beziehung zu festen und vertrauten Realitäten sich rein dialektisch entwickeln und ausspielen zu lassen. Die nächste frische Bewegung in der Entwicklung des deutschen Romans nahm ihren Ursprung von Wilhelm Meister. Die Romane der älteren romantischen Schule vor allem sind in der Hauptsache auf dieses Vorbild zurückzuführen. Hier wird die ausdrückliche Weg- und Zurückverlegung der Handlung aufgegeben; die reale Außenwelt ist darum indes nicht minder fern von allem wesentlichen Geschehen des Romans, das durchaus dem Innenleben problematischer Personen angehört. Hauff stand wohl eher unter dem Einfluß des älteren Romans Wielandscher Schule, dem jene subjektivistische Zuspitzung in ethischer Tendenz und psychologischer Analyse noch ebenso fremd war wie der volle und eindringliche Ernst der Lebensauffassung überhaupt.

Diesem idealistischen Roman ging zur Seite einmal eine Unterhaltungsliteratur, in der die verzerrten und vergröberten Formen des äußeren Geschehens und die rein stofflichen Interessen die ausschließliche Grundlage bildeten, deren Realität indes eine zu willkürliche und ungeformte war, um irgendwelchen Anspruch auf literarische Geltung machen zu können. Weiterhin die Jambentragödie Schillerschen Stils, die das hauptsächliche ästhetische Bildungselement der weiten literarisch interessierten Mittelkreise darstellte und in ihrer gefühls- und gedankenmäßigen Rhetorik und in der Großzügigkeit ihrer Geschichts- und Lebensauffassung wiederum eine Beschäftigung mit der unmittelbaren Wirklichkeit eher zurückdrängte denn förderte. Alle die literarischen Strömungen, die in Hauffs Entwicklungsperiode gerade in vollem Gange waren und deren breitestem gerade das wünschenswerte Gegengewicht Goetheschen Geistes völlig abging, drängten, positiv oder negativ, darauf hin, sich weniger mit einer allseitigen Wiedergabe der objektiven Wirklichkeit als mit der Entwicklung begrifflicher Ideen abzugeben und bei der Umsetzung dieser Ideen in epische Handlung sich so wenig als möglich an den begleitenden Umständen in der Welt der Materie aufzuhalten. Von dieser schriftstellerischen Schule ließ sich weder ein sehr reicher Anschauungsvorrat schon entwickelt herübernehmen, wie es Hauff bei seiner Gabe spielender Absorption sonst jedenfalls in weitestem Maße getan hätte, noch ließ sich von ihr eine volle Bewertung und bewußte Übung selbst-

ständiger Aneignung von Darstellungsmitteln ablernen. Anders lagen die Verhältnisse für Walter Scott.

Als Ausgangspunkt des englischen Romans läßt sich von mehr als einem Gesichtspunkt aus Robinson Crusoe ansehen. Hier haben wir in ununterbrochener Folge nichts als ein sorgfältiges und getreues Referat äußerer Erlebnisse und Wahrnehmungen. Etwa gleichzeitig mit Robinson Crusoe ist „Gullivers Reisen", ein Werk, das durchaus dieselben Züge aufweist wie das erstere und damit die Grundsätze bestimmt realistischer Gestaltung auch auf ein reines Ideenwerk, auf eine Satire allgemeinster Tendenz übertragen hat. Der englische Roman war im Grunde ein durchaus autochthones Gewächs, hatte sich aus den fundamentalen Prinzipien der Erzählungskunst heraus entwickelt. Es hängt mit dieser natürlichen Entstehung zusammen, daß die ersten bedeutenden englischen Erzählungswerke durchaus auf eine strenge Einhaltung und Durchführung der Illusion der Wirklichkeit angelegt sind, eine elementare Tendenz, die im Wesen ursprünglicher, nach naiver Erzählungsweise begründet ist. Damit war dem englischen Roman die engste Fühlung mit dem materiellen Leben, eine scharfsichtige Erfassung, eine sorgfältige Beobachtung und Wiedergabe der Außenwelt und der äußeren Reflexe menschlichen Innenlebens in den Einzelheiten und gerade in bezeichnenden Absonderlichkeiten von vorherein gesichert. Der Einfluß einer ausgiebig gepflegten Satire war dieser Methode der Aufsuchung selbst der kleinsten Faltenzüge nur förderlich. So erlebte der englische Roman schon um die Mitte desselben Jahrhunderts, speziell in Fielding, seine erste Blütezeit im Charakter eines ausgebildeten Realismus. Die literarische Bildungsmacht, die außerhalb des Romans zu Scotts Zeit am nachhaltigsten wirkte, war der wiedergewonnene Shakespeare, der in Hauffs Entwicklungsperiode — also vor der Ausbreitung der Schlegel-Tieckschen Übersetzung — in Deutschland in weiteren Kreisen noch nicht gleichmäßig lebendig, noch nicht so allgemein praktisch nahegebracht war. So stellt sich dem vorherrschenden Einfluß Schillers, der auf eine Verallgemeinerung der Vorstellungsweise hinleitete, in England der Shakespeares gegenüber, der durch sein Beispiel die resoluteste Ergreifung des unmittelbaren Lebens predigte. Der neue deutsche Roman selbst war aus verschiedenartigen Bildungseindrücken und literarischen Anregungen heraus entstanden. Die realistische Technik, die er unter Grimmelshausen besessen, war ihm vollständig abhanden gekommen. In der ausgiebigen Nachbildung Walter Scotts haben wir einen ersten Lehrgang zur Wiederaneignung einer realistischen Technik und Methode zu erblicken, sofern Scott einmal ein überhaupt tüchtiges Muster dieser Darstellungsweise darbot.

Das Scottsche Schema besteht etwa aus folgenden Grundlinien: Ein junger Mann von edlen Anlagen, aber großer Unerfahrenheit, tritt zum ersten Male eigentlich recht in die Welt hinaus und stößt hier mit seinem naiven Idealismus, der an alle Welt die gleichen Voraussetzungen heranträgt, aus denen sein eigenes Handeln hervorgeht, überall auf Hindernisse, in denen er sich zunächst nicht zurechtzufinden weiß; er wird von den widersprechendsten Eindrücken hin- und hergeworfen, ohne zu einem festen Standpunkt gelangen zu können. Er wird in Feindseligkeiten verstrickt, ohne etwas dafür zu können, gerät, indem er planlos das Land durchirrt, in Gefahren, weil man etwas anderes hinter ihm sucht, als hinter ihm steckt (cfr. bes. Waverley). Durch und über alles das trägt ihn aber eine Liebe hinweg, deren Gegenstand womöglich im feindlichen Lager sich befindet, ein Zufall, der dem Verhältnis nur einen besonderen Reiz verleiht und das endliche Sichzusammenfinden nicht zu verhindern vermag (cfr. Rob. Roy). Zuletzt gewinnt doch die edle Kernhaftigkeit des Helden das ganze Spiel.

Der Held ist aus anderem Stamm. Ihn interessieren daher die Eigentümlichkeiten seiner jetzigen Umgebung. Sie werden ihm vorgeführt: der Schlag der Bevölkerung — es sind Naturkinder mit einem spitzbubenhaften Zug, dies bei Hauff in eine gutartige Schalkhaftigkeit gemildert —; ihre Lebensweise, die Romantik der Landschaft mit Felspartien und Höhlenbehausungen — cfr. Waverley —, alles das lernt der Held in Kürze kennen. Eine geschichtliche Persönlichkeit greift in das Liebesschicksal ein und knüpft es an seine eigenen Pläne oder Geschicke. Der Zauber dieser Persönlichkeit entscheidet das Schwanken des Helden — cfr. Waverley — zu ihren Gunsten. Der Held tritt mit der historischen Größe, dem Fürsten etwa, in Beziehung, ohne ihre wirkliche Stellung noch zu kennen, und gewinnt durch seine Offenheit des Fürsten Gunst — cfr. Quentin Durward. Der Liebe, die den Helden in den Kampf gezogen hat, die von ihm den Einsatz seiner Persönlichkeit verlangt, tritt die schmachtende Liebe eines Mädchens zur Seite, das dem Helden in rührender Fürsorge ihre Gefühle zu lesen zu geben, aber, durch Standesunterschiede getrennt, den Blick nicht zu ihm zu erheben wagen darf, von der der Held mit wehmütigem Wohlgefallen, das Mädchen mit unterdrücktem Schmerz Abschied nimmt, cfr. Ivanhoe. Das sind die Motive der Erfindung und Verwicklung, die sich aus Walter Scott zusammengruppieren lassen und die sich alle bei Hauff wiederfinden. Dazu kommen noch gewisse technische Besonderheiten, die dem Genre vollends ein eigentümliches, ausgesprochenes Gepräge gaben und die Hauff, um sich in nichts von dem bewährten Muster zu entfernen, treulich sich angeeignet

hat, obgleich sie größtenteils in ganz persönlichen Liebhabereien Scotts ihren Grund hatten: Vorstellung von Mottos vor die einzelnen Kapitel, Einstreuung von Gedichtstrophen vorwiegend volkstümlichen Charakters, emphatische Berufung auf kuriose Bücher — sie erinnert etwas an des biedern Hartmann: Ein riter so geleret was, das er an den buochen las — u. dgl. mehr. Auch Auswahl und Zusammenstellung der Szenerie ist von Walter Scott beeinflußt, bei dem zumal Höhlen und Schlupfwinkel vielfach eine Rolle spielen. Ferner hat vor allem die in der Hauptsache dialogische Entwicklung der Handlung, der zufolge Hauffs Roman so gut wie die Scottschen besonders zu dramatischer Verarbeitung eingeladen hat, in letzteren ihr Muster und Vorbild.

Haben wir für das Schema des Romans in Walter Scott die Vorlage gefunden, so müssen wir uns nun nach den Quellen der anderen Elemente des Romans umsehen, da wir die natürliche Unselbständigkeit unseres Dichters in der Gewinnung des Materials seiner Darstellung festgestellt haben. Überblicken wir, um zu sehen, von welchen Seiten aus Hauff beeinflußt worden sein kann, die Entwicklung der Romanliteratur in den vorhergehenden Jahrzehnten.

Im Anschluß an Goethes Götz von Berlichingen hatten sich die Ritterromane gebildet. Im äußeren Kostüm der Ritterzeit, mit dessen Treue es wenig genau genommen wurde, bewegten sich, mit gewaltigen Namen ausgerüstet, sogenannte Ritter krakeelend und polternd über die Bühne, die mit den Requisiten der Burgverließe, Folterkammern, Saufgemächer und Turmsöller bestellt war. Auch Hauffs Jugendlektüre bestand zum großen Teil aus derartigen Machwerken, aus denen ihm eben eine Vorliebe für ritterliches Kostüm und eine allgemeine Vorstellung desselben geblieben sein mag, deren Roheit über die Ungelecktheit der alten Zeit aber allzuweit hinauslag, um ihm diese in ihrem eigentümlichen Charakter nahe zu bringen. Diese Literatur war zu plump, um auf seine schriftstellerische Auffassung einen Eindruck zu gewinnen.

Es kam die Zeit der Romantik mit ihrem Kult des Mittelalters, es kam vor allem Fouqué, der mit unerschöpflicher, aber höchst einseitiger Phantasie seine Edlen in alle Weltteile auf Rittertaten ziehen ließ, alle Schranken zeitlicher und örtlicher Bestimmungen niederriß und die ganze Welt zu einem feudalen Zaubergarten umwandelte, in den nur ritterliches Kostüm und ritterliche Sitte Einlaß gewährte; ein Zaubergarten, in dem alte, eisgraue Degenhelden die Harfe schlagen, ziere, hochschlanke Ritter, ganz in Gold gekleidet, mit freudiger Inbrunst sich die Köpfe spalten und nachher mit mädchenhafter Schamröte den Dank empfangen aus der Hand des Mädchens mit dem wehmütigen Blumenherzen.

Fouqué charakterisiert selbst seine Darstellung des Ritterwesens, wenn er beim ersten Ausritt seines Helden sagt: „Weil es nun das erste Mal war, daß er einen geschlossenen Helm trug, sah ihn durch die Lücken desselben die Welt ganz wunderlich und wie durch ein verschönerndes Fernglas an." Hauff hat Fouqué in seiner Jugend mit Leidenschaft gelesen. Zweifellos ist ihm von dieser Lektüre her noch ein gewisser Hang zur Schönfärberei haften geblieben. Das äußert sich besonders in der doch allzu zuckrig geratenen Gestalt des Haardter Bauernmädchens, das, wie es von der Morgensonne umstrahlt, in der frischen, erquickenden Morgenluft mit lieblichem Zuspruch den Tauben und Sperlingen ihr Frühstück streut, einen unverhältnismäßig feenhaften Eindruck macht. Vor allem aber hat die ganze exklusive Auffassung des Ritterwesens, wie sie bei Fouqué so schroff ausgeprägt ist, bei Hauff deutliche Spuren hinterlassen. Die Ineinssetzung der Begriffe „ehrenwert" und „tapfer", wie sie bei Hauff ausdrücklich vorkommt [1]) und in der einseitigen Hervorhebung der Vorstellung physischer Tapferkeit zur Idealisierung Ulrichs durchgängig ihren Ausdruck findet, entspricht durchaus Fouqués Auffassung, und es ist sehr bezeichnend für die Oberflächlichkeit, mit der Hauff die ihm entgegengetragenen Vorstellungen einfach aufnimmt, daß er an eine schärfere Abgrenzung der beiden verschiedenen Gebieten angehörigen Vorstellungen gar nicht gedacht hat.

Schon ziemlich zu Ende des 18. Jahrh. war der historische Roman in Deutschland aufgekommen, der eigentliche historische Roman, der sich an geschichtliche Tatsachen anschloß, nicht bloß geschichtliches Kostüm zu geben fälschlich beanspruchte. Karoline Pichler hatte ihm vor allem eine gewisse Geltung verschafft. In den 10er Jahren hatte er schon in van der Velde einen Vertreter gefunden, der zahlreiche Leser innerhalb und bald sogar auch außerhalb Deutschlands hatte, der sich etwas darauf zugute tat, sein Genre schon vor Walter Scott entwickelt zu haben, und der nach Scotts Auftreten allgemein als der deutsche Walter Scott bezeichnet wurde. Er und der frühere Offizier Tromlitz-Witzleben, der, seiner einstigen Stellung entsprechend, sich besonders in Schlachtenszenen gefiel, waren zur Zeit, da Hauff mit seinem Lichtenstein hervortrat, die gelesensten Schriftsteller auf dem Gebiet der historischen Erzählung. Bei beiden bildete die Liebesgeschichte den Kern des Romans. Ihre Entwicklung war an irgend ein historisches Ereignis geknüpft, das dem Verfasser nur in den allerallgemeinsten Zügen bekannt war. Eine ideale Tendenz war bei van der Velde, den wir als den an-

[1]) S. 154: „Die gewichtigen Hiebe dieses Mannes hatten ihm zwar gesagt, daß er ein Ehrenwerter und Tapferer sei."

gesehenen besonders ins Auge fassen wollen, in einem Sonett jeder Erzählung vorne daraufgeklebt und enthielt ein Schlagwort wie Toleranz, Menschenliebe rc. Daß es sich in ihrem einzelnen Fall um den Kampf weltbewegender Gedanken handelt, dieses Bewußtsein entwickeln seine Personen, besonders in der Exposition, mit der Programmmäßigkeit eines Leitartikels. Von der gleichen Naivität ist die ganze Darstellung getragen. Und doch sind die Grundzüge dieser Romane bei aller Überlegenheit der Hauffschen Persönlichkeit dieselben wie beim Dichter des Lichtenstein. G. Schwab bezeichnet in seinem Aufsatz in den Zeitgenossen (3. Reihe 1. 1829 S. 50) van der Velde geradezu als Muster Hauffs.

Gerade die ganz groben Linien, in denen sich der Charakter dieser Produkte darstellt, lassen uns deutlich die Struktur der ganzen Darstellungsweise erkennen, in der auch Hauff noch befangen war. Auch hier ist das Verhältnis zur Geschichte noch sehr wenig entwickelt und durchaus nicht vertieft. Auch hier läßt das geschichtliche Leben mit seinen Bedingungen und Erscheinungen das geistige Leben der Personen völlig unberührt. Es ist nur der Abwechslung wegen, daß man einen Ritter aus dem 16. Jahrhundert an die Stelle eines Kommerzienrats, eine Klostereleven an die einer Pensionatstochter setzt. Es ist nur die unmittelbare Kausalität des äußeren Geschehens, die in den geschichtlichen Vorgängen entwickelt wird, also nur eine besonders gekleidete Form des äußeren Geschehens, nicht die Kausalität der Wechselwirkung von Geist und Außenwelt, von individuellen und allgemeinen Voraussetzungen und Bedingungen, worin das besondere geschichtliche Element einen Inhalt gegeben hätte. Es ist, kurz gesagt, die gleich aprioriſche Art der Anschauung und Auffassung, die noch aus der Zeit des vorausgehenden Jahrhunderts datiert, Indeterminismus mit einem ausgeprägten Dualismus, der den Menschen seine abgeschlossene Naturanlage von allen zeitlichen und räumlichen Bedingungen unberührt frei entwickeln läßt. Das, was dem historischen Roman erst seine eigentliche Bedeutung zu geben vermag, worin er eigentümliche Kräfte auszuspielen hat, worin er auf den Zeitroman anregend und vorbildlich eingewirkt hat, die Darstellung der Determiniertheit des Einzeldaseins durch die allgemeinen Daseinsformen und der Entwicklungsprozesse, in denen diese Determinierung von einzelnen Personen und Gruppen sich vollzieht, haben diese Vorgänger Hauffs und hat Hauff selbst noch nicht ins Auge gefaßt. Da ihnen der Gedanke der durchgängigen Bestimmtheit des Handelns nicht bewußt war und der Mensch nach ihnen frei, wie ihn Gott geschaffen, die Welt durchsegelt und seine Schicksale durchaus sich selber schmiedet, übertrug sich der Dualismus ihrer allgemeinen Anschauung auch auf die Wert-

auffassung, und wir erblicken in all diesen Produkten des van der Velde und Tromlitz eine reinliche Scheidung von Himmel und Hölle. Hie und da muß sich auch erst eine schöne Seele in dem Fegfeuer äußerer Heimsuchung von den Schlacken reinigen, die sich — man weiß selbst nicht wie — an der Außenseite ihrer sonst noch wohlerhaltenen moralischen Erscheinung festgesetzt haben. Dieselbe Auffassung überträgt sich auf die Bewertung von Verhältnissen — und vor allem, ihnen kommt es auf die Bewertung an. Es soll jedermann wissen, daß sie gut und böse zu unterscheiden vermögen; darum wird ein dicker Strich zwischen den gegenüberstehenden Parteien gezogen. Es ist ihnen nicht darum zu tun, die innere Natur der Gegensätze aufzudecken, ihre Bedingungen bloßzulegen, ihre Zusammenstöße in ihrer Notwendigkeit zu begreifen, — sie vermögen das noch nicht. Sie wollen ein moralisches Tableau geben mit Beispiel und Gegenspiel; sie wollen dem großen Schritt des Schillerschen Dramas folgen und zeigen, wie um der Menschheit hohe Gegenstände, um die idealen Forderungen der Kultur, des Menschenfortschritts gerungen wird. Eine materialistische Geschichtsbetrachtung, die alle diese Kulturkämpfe auf die Gegensätze der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Gliederung zurückführte, lag noch lange in weiter Ferne. Aber auch ein Bemühen um das Verständnis der treibenden Motive des Widerspiels, das bis zu einem bedeutenden Grad auch schon ohne den vollendeten Einblick in das Getriebe des sozialen Lebens, ohne die Idee eines Kampfes ums Dasein möglich war, ist nirgends zu erkennen. Während ein Schiller, der Verfasser des Don Carlos und des 30jährigen Kriegs, dem Katholizismus gerecht zu werden vermag, und zu gleicher Zeit, da der Katholizismus seine Eroberungen in den Reihen der Romantiker macht, wird hier z. B. in der Verkörperung des religiösen Gegensatzes und unter immer wiederholter Proklamation des Prinzips der Toleranz dem Engelsantlitz des protestantischen Dulders die Maske eines entmenschten Bluthunds, der ehrlichen Miene des tiefsten Gottvertrauens die teuflische Larve des gottlosen Bösewichts gegenübergestellt. Auch dieses Moment ist bei Hauff — nur seiner höheren ästhetischen Bildung entsprechend schwächer — ausgeprägt in der ganzen einseitigen Gegenüberstellung des Bundes mit seiner eigensüchtigen und hinterlistigen Infamie und des Herzogs mit seinem unverwüstlichen Geistesadel. — Der Stil jener Werke ist vulgär im Sinne eines konventionellen Romangewäschs oder der Weise des ordinären Lebens oder eines abgeblaßten Theaterpathos.

Um den inneren Zusammenhang Hauffs mit dieser Gruppe von historischen Romanschriftstellern vollends augenscheinlich zu machen, müssen

wir erst den Abstand von der literarischen bezw. literarisch-philosophischen Gruppe ermessen, die, wenigstens zunächst, den Fortschritt in Literatur und Weltanschauung bezeichnet, der Romantik.

Was ihn von der ganzen Darstellungsart der Romantiker unterscheidet, ist die naivpositive Art seiner Anschauung und Auffassung gegenüber der sozusagen metaphysischen und kritischen der Romantiker. Die Romantiker fassen durchweg die Welt als Erscheinungswelt auf, Hauff noch ganz in der Unbefangenheit des vorhergehenden Jahrhunderts als einfache Wirklichkeit. Die Romantik sucht das Ding an sich hinter der Oberfläche der Erscheinung. Achim von Arnim verfolgt eine entwicklungsgeschichtliche Idee hinter den historischen Vorgängen. Diese an sich sind ihm Zufälle, die ihm so wenig bedeuten gegenüber den treibenden Kräften, die er eben aufzuzeigen strebt, daß er sich immer wieder das Recht herausnimmt, sie beiseite zu schieben und rein imaginäre Dinge an ihre Stelle treten zu lassen, da es ja doch auch etwas Imaginäres ist, was sich in all den Zufällen der sogenannten Wirklichkeit bei einer tieferen Durchdringung des geschichtlichen Stoffes offenbart. Diese Auflösung der Wirklichkeit, ihre Durchdringung mit symbolischen Elementen, die den Gehalt von Wirklichkeiten in imaginäre Form zusammenziehen, geht dann auch auf den ganzen Stil seiner Darstellung über, bei der wir oft kaum wissen, ob wir uns in einer Traumerzählung oder auf dem Boden historischer Voraussetzungen bewegen. Die Personen wechseln; eben geht noch ein Mann mit uns, im nächsten Moment sehen wir ein Weib an dessen Stelle, es ist aber immer noch die gleiche Person, ganz wie im Traum, wo sich unversehens ein Gegenstand an des andern Stelle schiebt und die Rolle des alten weiterführt. Die Erzählung schreitet mit einer Unaufhaltsamkeit weiter, daß wir unsere Seele wie in Gesichten von den Bildern weiter und weiter getragen fühlen ohne Verweilen, jedes nur — und das ist bei A. v. Arnim das Großartige — in einem Moment erfaßbar, der uns aber alles zumal mit wunderklarer Deutlichkeit erkennen läßt.

Es ist nur diese problematische Stellung zur realen Erscheinung, was sich darin ausspricht, wenn ein Kleist seinen „Michael Kohlhaas" mit solcher Knappheit sich nur in anschaulichen Vorgängen bewegen läßt, die mit der Dringlichkeit des wirklichen Lebens, indem ein Moment den andern aus sich heraus entwickelt, weiterschreiten, ohne der geringsten Reflexion Zeit zu geben. Ihm ist nur die Erscheinung etwas Gegebenes, das er in strenger Treue in einer hart anmutenden Sachlichkeit entwickelt, an das ihm ein tiefgewurzeltes Gefühl für die Unzulänglichkeit unseres Erkenntnisvermögens, das sich bei ihm an die Stelle einer vollständig zertrümmerten idealistischen Anschauungsweise setzte, nichts irgend-

wie Abstrahiertes anzuheften erlaubt, da ihm keine Abstraktion den vollen Inhalt der Erscheinung zu erfassen, den Abstand von ihr zu der in ihr reflektierten Realität zu ergründen und die Eigentümlichkeit dieses Reflexverhältnisses zu erklären vermochte. Dagegen vergleiche man nun Hauffs Darstellungsweise. Er steht vor seinen Bildern gewissermaßen wie ein freundlicher Lehrer, der im Anschauungsunterricht seinen Kleinen das Wandbild mit Kuh und Ochs und Eselein erklärt. Er macht darauf aufmerksam, wo ihm etwas bemerkenswert erscheint, erzählt, wie dies und jenes so zu gehen pflegt und wie er selbst das auch mal mitgemacht hat; er begleitet seinen Leser als freundlicher Plauderer durch den Roman mit dem fröhlichen Bewußtsein, schon etwas von der Welt zu verstehen; alle Dinge, die seiner Phantasie und seiner Laune einen Anreiz geben, sind ihm schlechthin lieb und wert; von skeptischen Bedenken und Forschungsskrupeln wandelt ihn nie auch nur eine Regung an. Was er sieht, ist für ihn einfache Wirklichkeit. Die Anhänglichkeit an den ewig neuen Reiz der bunten Erscheinung, die Empfänglichkeit, mit der er sie, wie sie ihm eben entgegenkommt, ohne weiteres in sich aufnimmt, läßt ihn den Gedanken ihrer Relativität gar nicht fassen, wie eine ähnliche, im Tiefsten seines Wesens begründete unbedingte Freude an der Erscheinung auch einen Goethe nicht dazu vermag, philosophischen Spekulationen, die sich mit einer kritischen Analyse der in ihrer vorstellungsmäßigen Realität so vollendeten Erscheinung befassen, Raum zu geben.

Wo sich die Romantiker, ein Kleist, ein Arnim, bestreben, das Leben der Seele, wie es hinter den äußeren Geschehnissen sich abwickelt, in seinem innersten Gehalt zu erfassen, und diesem Ziel nachgehen, indem sie eben die äußeren Geschehnisse unausgesetzt mit schärfster Aufmerksamkeit verfolgen, indem sie Situationen und Vorgänge in konzentrierter Anschaulichkeit wiederzugeben suchen, um sie völlig und mitsamt jenem, nur in ihnen wirklichen und ganz an sie gebundenen geistigen Element auszuschöpfen, da läßt Hauff gleich alle Tugenden in einem Blick aus einem Heldenauge strahlen, läßt er seinen jugendlichen Liebhaber, an einem dieser eine Welt von Seele kündenden Blicke entzündet, in einem Anlauf ein ganzes neues Gesinnungsleben proklamieren. Wir haben bei ihm nicht nötig, die Vorstellungen des inneren Lebens aus den äußeren Vorgängen herauszulösen; wir werden von Anfang an über die ganze geistige Art der betreffenden Person und die Absichten, in denen sie diese Anlage des weiteren darzuleben gedenkt, mit aller wünschenswerten Offenheit aufgeklärt. Hauff gibt uns die Abstraktion aus der Erscheinung schon vor der Erscheinung, d. h. er hat die geistigen Elemente mit den äußeren Dingen gar nicht erst in innere Beziehung gesetzt. Sie gehören für ihn

einer ganz anderen Substanz an. Während uns die Romantiker die Abstraktion des geistigen Gehalts aus der Erscheinung selbst zumuten oder vielmehr die Unmöglichkeit einer vollständigen Abstraktion aufzeigen, nehmen wir bei dem Bemühen, die Wurzel der geistigen Kraft auszuziehen, immer zugleich ein Stück von dem festen Boden der konkreten Anschauung mit uns, der uns in der Eigentümlichkeit von Farbe und Geruch gleich Wuchs und Blüte und Frucht des ganzen geistigen Lebens in einem ahnen läßt, während wir bei Hauff von Anfang bis zu Ende darauf angewiesen sind, uns aus uns selbst ein irgendwie anschauliches Bild aus abstrakten Andeutungen zurechtzumachen.

Der gleiche Unterschied äußert sich in den Beziehungen zu den allgemeinen Verhältnissen und Gegensätzen. Gleichzeitig mit Hauffs Lichtenstein erschienen von Tieck „Der Aufruhr in den Cevennen" und von Zschokke, der sich gerade in diesem Werk stark von der Romantik beeinflußt zeigt, der „Addrich im Moos". Beide behandeln das Problem der Revolution, ihre Berechtigung, ihre Selbstvernichtung. Zschokke läßt seinen „Addrich im Moos" als Unglücksraben das Scheitern der Erhebung prophezeien, läßt ihn alle die notwendigen Entwicklungsgänge, die zu diesem Ende führen müssen, in einer fortgesetzten, zersetzenden Kritik analysieren, während er doch gerade in dieser Bewegung seinen Lebensinhalt sucht, und läßt ihn endlich in entschlossener Verzweiflung untergehen. Tieck entwickelt alle nur kombinierbaren Ideen über Religiosität und Irreligiosität, Katholizismus und Protestantismus, Revolution und Reaktion, Nüchternheit und Ekstatik, er schlägt jeden Gegensatz mit seinem Gegensatz zu tot, läßt ihn in irgendwelcher Form wiedererstehen, läßt die Gegensätze so wechselseitig durcheinander ums Leben und wieder zum Leben kommen, bis er endlich an diesem Gedankenspiel zu erliegen scheint. Es scheint, als ob er seine Befriedigung fände, wie ein Schüler bei der Auflösung eines komplizierten algebraischen Bruchs einen Posten über und unter dem Strich gegen den andern streichen zu können, bis ein Rest bleibt, der ihm die Fortsetzung dieser Beschäftigung erschwert oder unmöglich macht. Während Zschokke und Tieck ihre gedankenreichen Untersuchungen mit einem negativen Resultat abschließen, erledigt Hauff dieses vielverschlungene Problem, an dem selbst Tiecks spintisierende Zähigkeit erlegen ist, die Beziehung einer gewaltsamen Massenbewegung zur Einzelseele, mit einer wirklich verblüffenden Einfachheit: sein Pfeifer von Hardt will heute den Herzog umbringen, tut in der Nacht Buße und läßt sich morgen f ü r den Herzog umbringen. Man vergleiche auch die Anstandslosigkeit, mit der er in seinem Verhältnis zwischen Ulrich und Hans die optimistische Auffassung des Patriarchalismus verkörpert, dessen

Kehrseite ihm gar nicht zum Bewußtsein kommt, obgleich er selbst in seinem Roman die blinde Treue des Volks gegen den Leuteschinder bis nahe an die Grenze des Hündischen streifen läßt. Er hat dieses Element schon bei Walter Scott vorgefunden. Indes, bei Scotts Bergschotten sind wir unter Halbwilden, während Hauffs Bauerntypen einen nur zu kultivierten Eindruck machen, was die Rückständigkeit jener Art von Untertänigkeit noch auffälliger erscheinen läßt. Überdies ist bei Walter Scott das Verhältnis des Clanmenschen zum Stammeshäuptling in einer gewissen humorvollen Weise vorgetragen, die den Leser über das seinem modernen Bewußtsein Empfindliche hinweghebt: diese Schotten sind voller Spitzbuberei und wissen sich um das Schlimmste schon hinumzuschmuggeln, sie haben stahlharte Köpfe, denen ein tüchtiger Hieb höchstens einen hohlen Klang entlockt. Bei Hauff ist dieses humoristische Element, das die Schwierigkeiten in Harmlosigkeiten auflöst, in der Darstellung des Untertanen- und Souveränitätsverhältnisses eliminiert; dieses steht frei und bloß in seiner ganzen Unerklärtheit da. Man könnte in der Art, wie Hauff politische Beziehungen dieser Art auch sonst in seinem Lichtenstein anfaßt, meinen, er habe seine Entwicklnng schon vor der französischen Revolution abgeschlossen.

Soweit Hauff an Energie der Phantasie und des Geistes hinter den besten der Romantiker zurücksteht, so sehr ihm gerade jener Zug zur Tiefe, jenes Aufsuchen der verborgenen oder verschleierten Hintergründe abgeht, so naiv seine ganze Weltauffassung, und seine Darstellungsart gegenüber der der Romantiker ist, so weit ist er, wenn sein Geist auch in denselben unentwickelten Formen sich noch bewegt, was die Kraft und Sicherheit dieser geistigen Bewegung anlangt, jenen Unterhaltungsschriftstellern vom Schlage eines Van der Velde und Tromlitz überlegen. Seine Anschauung ist immerhin viel reicher und tiefer als Van der Veldes, der etwa ein Schwesternpaar mit folgenden strammen Strichen hinporträtiert: „Mit einem Glutblick blitzte die schwarzlockige Jungfrau ihn an, schüchtern senkte Klara die Veilchenaugen zur Erde“, der in der Schönfärberei — und darin ist Tromlitz womöglich noch größer — bis zu den formlosesten Anhäufungen von Idealbegriffen geht, für den ein hübsches Mädchen ohne weiteres und in einem Zug eine Madonna ist, mit dem Prädikaten: „edel“, majestätisch“, „königlich“, „hell“, „fein“, „weiß“, „blühend“, „schmerzverschönt“; der sich mit seinen Vorgängen geradezu in leerem Raum bewegt, wo auch nicht ein widerstrebendes Lüftchen die Seelenregungen affiziert.

Hauff besitzt ihnen gegenüber vor allem, abgesehen von der größeren Lebhaftigkeit der Phantasie und der größeren Frische der Darstellung,

etwas, was speziell einem Van der Velde durchaus abgeht: einen sicheren Geschmack, und etwas, was bei ihnen nur in gröbster und aufdringlichster Fassung zur Geltung kommt, das Bedürfnis nach geistigem Gehalt in der Ausprägung einer klaren und entwicklungsfähigen Idee.

Die Klassiker, Schiller und Goethe, waren es, die von jener profusen Romanlektüre abgesehen, seiner Jugendbildung zugrunde lagen. An ihrer verfrühten und allzureichlichen Aufnahme, die ein inneres Verarbeiten ausschloß und ein Bedürfnis nach wiederholter Durchdringung nicht aufkommen ließ, hatte er sich seine etwas oberflächliche Betrachtungsweise angelernt. Die Eindrücke, die er aus dieser intensiv betriebenen Klassikerlektüre auf immer mit sich nahm, gaben ihm den Maßstab für seine eigene dichterische Haltung und die Anweisung zur Annahme oder Ablehnung neuer dichterischer Eindrücke, und entwickelten in ihm allmählich einen gewissen Instinkt für das seiner eigenen Natur und den augenblicklichen Zwecken der Darstellung Angemessene. Er war dadurch vor der Versuchung bewahrt, sich auf Darstellungsgebiete zu verirren, auf denen er sich lächerlich oder widerwärtig machen konnte. Er kam nicht auf den Gedanken, etwa auch einmal etwas Dämonisches darstellen zu wollen, wie etwa Van der Velde, der nach der Abfassung seiner „Wiedertäufer" triumphierend berichtet, nun sei ihm etwas ganz Exquisites gelungen, während in Wirklichkeit seine Versuche, elementare Bewegungen und diabolische Figuren zu zeichnen, einen durchaus kindischen Eindruck machen. Hauff besitzt vor allem auch eine Reinheit des sittlichen Geschmacks, die ihn vor Ausschreitungen bewahrt hat, wie sie etwa bei einem Experiment Van der Veldes, sinnliche Leidenschaft darzustellen, so widerwärtig berührt — doppelt widerwärtig durch die Impotenz der dichterischen Phantasie, die aus Verzweiflung plump wird.

Zugleich hatte er in seiner den edelsten Mustern sich anschließenden spontanen Selbstbildung sich einen Schwung des sittlichen Gefühls erworben und bewahrt, das ihn niemals in die Trivialität verfallen läßt, in der sich jene untergeordneten, aber viel gelesenen Unterhaltungsschriftsteller so wohl fühlen und die in der unausgesetzten Festhaltung der Perspektive auf Brautnacht und Ehebett und in der aufdringlichen Vormalung weiblicher Körperreize so ausgesprochen an Clauren und Konsorten erinnert.

Hauff hatte sich an Ideenwerken herangebildet, an Kunstwerken, die von großzügigen Gedanken getragen waren und diese Gedanken in planmäßiger Entwicklung zur Darstellung brachten. Die Entwicklung einer ethischen Tendenz war auch die Absicht jener Unterhaltungsschriftsteller, die sie mit einer bis zur Aufdringlichkeit gehenden Ausdrücklichkeit ver-

folgten; was ihnen indes einfach nicht gegeben war, das war die Durchdringung dieser Tendenz mit künstlerischer Form. Sie fühlten das Bedürfnis, den rohen Stoff, der sich unter ihren ungeschickten Händen zu keiner rechten Vollendung fügen wollte, nun um so mehr durch Einführung eines geistigen Elements in eine höhere Sphäre zu erheben. Jene Züge eines optimistischen Idealismus sind indes mit der Gesamtanlage ihres Werks in keine innere Beziehung gesetzt. Sie geben nur den Anstrich, nicht die Fassung. Die Verfasser vermögen ihren idealen Grundgedanken nicht abzuwandeln. Er wird in den ersten prinzipiellen Unterhaltungen weitschweifig auseinandergesetzt und von Zeit zu Zeit wird auf diese abgeschlossene Auseinandersetzung zurückgewiesen, um den Leser immer wieder daran zu erinnern, daß es der heilige Boden des Schönen, Wahren, Guten sei, auf dem man ihm zu wandeln verstatte; eine lebendige Beziehung zu den Vorgängen erhält die Leitidee nie. Wenn etwa in einer Erzählung aus der Gegenreformation zunächst das Toleranzprinzip als geistiger Gehalt proklamiert wird, so erwarten wir vergebens, daß dieses Prinzip nun in seiner lebendigen Erscheinung an den bewegten Schicksalen der Erzählung als eine Kraft teilnehme, die in Aktion und Reaktion mitbestimmend ist. Es wird uns nur die Verfolgung der Protestanten vorgeführt mit vielen Rührszenen, in denen immer wieder das „Vater vergieb ihnen u. s. w." in stereotyper Wendung die Überschrift des Ganzen wiederholt. Der ganze Gang der Handlung indessen ist von diesem Gedanken völlig unabhängig. Hauff hat an den Schillerdramen eine Idee als Trägerin der Handlung in ihren Beziehungen zur Außenwelt entwickeln gelernt. Bei ihm verschmilzt die ethische Tendenz mit dem stofflichen Inhalt kraft einer künstlerischen Anlage und Erziehung zur poetischen Idee. Wir wollen sie in Kürze skizzieren:

Mit der Feuerkraft eines unerprobten, aber auch noch ungebrochenen Idealismus zieht der Jüngling mutig in die Welt, deren Bild er sich nach seinen lieben Träumen in bunten, reinen Farben ausgemalt hat. In dieser Stimmung kommt Georg von Sturmfeder nach Ulm. Hier begegnet ihm die ganze Jämmerlichkeit der nackten Wirklichkeit in den Intriguen und Machinationen des Bundes. Nur ein so bescheidener Geist wie Dietrich Kraft vermag sich mit solchen Erscheinungen als mit Selbstverständlichkeiten zurechtzufinden. Georg von Sturmfeder ist im Innersten erschüttert. Seine Träume sind zerflossen, sein Glaube dahin.

Diese Destruktion seiner Naivetät, diese Depression seines Selbstbewußtseins erreicht ihren Gipfel, als sich die Eifersucht seiner bemächtigt. Er verzweifelt an der Welt und seiner Liebe, an allem, was seinem Leben Freudigkeit und Gehalt gegeben hatte. Da lernt er in der Nebel-

höhle einen Mann kennen, den die Welt ausgestoßen hat, und der sich die Hoheit seiner Seele nicht hat beugen lassen; da hebt sich vor ihm das Bild seiner Liebe in alter Hoheit und Reinheit empor. Nun weiß er, was seinem Idealismus allen Gewöhnlichkeiten der Welt gegenüber seinen Halt geben kann: das Bewußtsein, daß über alle äußere Not der angeborene Adel einer großen Seele siegt, daß über allen Schmutz der Gewöhnlichkeit die reine Liebe himmelweit hinweghebt; und im dritten Teil des Romans lernt er endlich, daß es nicht die äußere Not ist, die seinem Idealismus gefährlich zu werden vermag, daß ihm sein Feind nur im eigenen Innern erstehen kann. Er erlebt dies an seines Herzogs Sturz, der das Glück nicht zu tragen vermochte, wie er das Unglück getragen hatte. Nun kann er nicht mehr irre werden an der Gemeinheit: das Bild des Herzogs in der Nebelhöhle und seiner Liebe garantieren ihm seinen idealistischen Glauben; nun kann er nicht mehr irre werden an sich selbst: das Beispiel seines fürstlichen Freunds hat ihn gewarnt. Er hat die Feuerprobe des Lebens bestanden und wird seinen Mann stellen.

Wir haben zu Beginn gesehen, wie der Roman auf die geschichtlichen Vorstellungen des Volks eingewirkt hat. Er ist durch und durch Volksbesitz geworden; mit ihm mag auch etwas von jener Reinheit der Gesinnung, von jenem glaubensfrohen freudigen Idealismus in unser Volksleben übergehen, der sein Wertvollstes ist.

Lebenslauf.

Ich, Max Albert Schuster, bin geboren am 27. Oktober 1880 zu Nagold als Sohn des im Jahre 1902 verstorbenen Oberamtsbaumeisters Heinrich Schuster und seiner Frau Klara geb. Sautter. Ich gehöre dem evangelischen Bekenntnis an. Bis zum 9. Jahre besuchte ich die Volksschule, bis zum 14. die Lateinschule meiner Vaterstadt. Meine weitere Erziehung habe ich (1894—1898) in den niederen evang.-theol. Seminarien Schönthal und Urach erhalten. Im Jahr 1898 erstand ich die Aufnahmeprüfung in das höhere evang.-theol. Seminar Tübingen. Von Herbst 1898 bis Herbst 1899 habe ich meinen Militärdienst abgeleistet. Ich habe mich sodann bis August 1903 dem Studium der neueren Philologie gewidmet und zwar bis Frühjahr 1902 und wiederum im Sommersemester 1903 an der Universität Tübingen. Das Jahr 1902/03 habe ich, zur Ausbildung meiner Kentnisse in Sprache und Literatur jener Länder, in Frankreich und England zugebracht. In Tübingen habe ich die Vorlesungen folgender Herren Professoren bezw. Privatdozenten besucht: v. Sigwart, v. Pfleiderer, Gottschick, Maier — v. Fischer, Voretzsch, Franz, Bohnenberger, Pfau — v. Heinemann, Busch, v. Below, Jakob — Hettner, Hassert. Sechs Semester habe ich an den Übungen des neuphilologischen Seminars, drei an denen des historischen Seminars teilgenommen. Im Herbst 1903 habe ich in Stuttgart die erste Dienstprüfung für das realistische Lehramt erstanden und bin seither als Lehrer der 6. Klasse des Instituts Rauscher in Stuttgart angestellt.

All meinen Lehrern, von denen ich Anregung und Förderung erfahren durfte, drängt es mich an dieser Stelle die Versicherung anhänglicher Dankbarkeit auszusprechen.